7.325

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 31

2

1986

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

9653/2

https://biblioteca-digitala.ro

C.

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU DOBRE

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; STANCA CIOBANU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION GHINOIU; MIHAIL M. ROBEA; SPERANȚA RĂDULESCU

Secretar responsabil de redacție

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104 București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104 Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

https://biblioteca-digitala.ro

P. 326

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 31 1986 Nr. 2

SUMAR

STUDII

ION T. ALEXANDRU, Rădăcini folclorice şi mitice autohtone în dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu 101
SABINA ISPAS, O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor: *Toma Alimoş* (II) 113
GHIZELA SULIŢEANU, Valoarea „centului lui Ellis" pentru studierea implicaţiilor limbajului verbal în folclorul premuzical şi muzical. Asupra unui experiment interdisciplinar psiholingvistic etnomuzicologic . . . 120
MARIN MARIAN, Sensul consacrant aderent dansului, înţeles ca gest cultural şi ca act de creativitate spirituală 138

MATERIALE

STANCA CIOBANU, Busuiocul şi vîrsta dragostei 150
PAMFIL BILŢIU, Moşii de peste an în zona Lăpuş (I) 157
MARIA-LUMINIŢA GROZA, Semnificaţia primelor traduceri din folclorul românesc în limba franceză 169
MARIA CRISTEA ŞOIMU, Folclorul în manualele şcolare gimnaziale . . . 179

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, 1. Mioritza. Roemeense Volksmuziek. Pan 110, Den Haag 184
2. Hungarian Folk Music Collected by Béla Bartók, Phonograph Cylinders, Edited by Bálint Sárosi. Bartók — 100. Budapest, Hungaroton LPX 18069,Mono, 1981 185
3. Orient/Okzident. Musik aus Südost-Europa. Aufnahmen und Kommentar: Wolf Dietrich. Museum Collection Berlin (West). Editor: Artur Simon. Musikethnologische Abteilung, Museen für Völkerkunde Berlin, Staatlichen Museum, Preußischer Kulturbesitz, MC 3, 1983. (Hergestellt bei der TELDEC, Telefunken — Decca Schalplatten GMBH, Hamburg) 188

Lw. 9653

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE ȘI RECENZII

AL. I. AMZULESCU, *Cîntecul nostru bătrînesc*, București, Editura Minerva, 1986 (Al. Dobre) 194

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologic. I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985; *Lirică populară de dragoste*, București, Editura Minerva, 1985 (Nicolae Constantinescu) 196

NICOLAE DUNĂRE, *Broderia populară românească*, București, Editura Meridiane, 1985 (Germina Comanici) 198

GH. DUMITRU-MAICAN, *Muzeul viticulturii și pomiculturii din România*, București, Editura Sport-Turism, 1983 (Mihail M. Robea) 200

TRANDAFIR JURJOVAN, *Folclor muzical românesc din Ovcea* (Rumunski muzički folklor Ovče/Rumanian musical folklore from Ovcea), Ovcea. Editor: Societatea cultural-artistică „Steaua", 1983 (Tiberiu Alexandru) 201

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Lectura textului folcloric*, București, Editura Minerva, 1986 (Pavel Ruxăndoiu) 204

VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Ședința publică de comunicări pe probleme actuale ale folcloristicii românești (*Stancu Ilin*) 207

Semicentenarul Muzeului Satului (*Paul Petrescu*) 208

Simpozion pluridisciplinar de etnobotanică (*Nicolae Dunăre*) 209

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 31 1986 N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

ION T. ALEXANDRU, Racines folkloriques dans la dramaturgie de Dumitru Radu Popescu 101
SABINA ISPAS, Une interprétation nouvelle d'un texte de chant narratif: *Toma Alimoş* (II) 113
GHIZELA SULIŢEANU, La valeur de ,,Ellis' cent'' pour l'étude des implications du langage verbal dans le folklore prémusical et musical. Sur un expériment interdisciplinaire psycho-linguistico-ethnomusicologique 120
MARIN MARIAN, Le sens consacrant de la danse en tant que geste culturel et acte de créativité spirituelle 138

MATÉRIAUX

STANCA CIOBANU, Le basilic et l'âge d'amour 150
PAMFIL BILŢIU, ,,Moşii'' dans la région Lăpuş (I) 157
MARIA-LUMINIŢA GROZA, La signification des premières traductions de folklore roumain dans la langue française 169
MARIA CRISTEA ŞOIMU, Le folklore dans les manuels 179

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, 1. Mioritza. Roemeense Volksmuziek. Pan 110, Den Haag 184
2. Hungarian Folk Music Collected by Béla Bartók, Phonograph Cylinders, Edited by Bálint Sárosi. Bartók — 100. Budapest, Hungaroton LPX 18069, Mono, 1981 185
3. Orient/Okzident. Musik aus Südost-Europa. Aufnahmen und Kommentar: Wolf Dietrich. Museum Collection Berlin (West). Editor: Artur Simon. Musikethnologische Abteilung, Museen für Völkerkunde Berlin, Staatlichen Museum, Preußischer Kulturbesitz, MC 3, 1983. (Hergestellt bei der TELDEC, Telefunken—Decca Schalplatten GMBH, Hamburg) 188

https://biblioteca-digitala.ro

NOTES ET COMPTES RENDUS

AL. I. AMZULESCU, *Cîntecul nostru bătrînesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986 (Al. Dobre) 194
SABINA ISPAS şi DOINA TRUŢĂ, *Lirica de dragoste*. Index motivic şi tipologic. I (A—C), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985; *Lirică populară de dragoste*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985 (Nicolae Constantinescu) 196
NICOLAE DUNĂRE, *Broderia populară românească*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985 (Germina Comanici) 198
GH. DUMITRU-MAICAN, *Muzeul viticulturii şi pomiculturii din România*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1983 (Mihail M. Robea) 200
TRANDAFIR JURJOVAN, *Folclor muzical românesc din Ovcea* (Rumunski muzički folklor Ovče/Rumanian musical folklore from Ovcea), Ovcea, Editor: Societatea cultural-artistică „Steaua", 1983 (Tiberiu Alexandru) 201
NICOLAE CONSTANTINESCU, *Lectura textului folcloric*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986 (Pavel Ruxăndoiu) 204

LA VIE SCIENTIFIQUE

La séance publique de communications sur les problèmes actuels de folkloristique roumaine *(Stancu Ilin)* 207
Demi-centenaire du Musée du village *(Paul Petrescu)* 208
Symposium pluridisciplinaire ethno-botanique *(Nicolae Dunăre)* 209

https://biblioteca-digitala.ro

RĂDĂCINI FOLCLORICE ȘI MITICE AUTOHTONE ÎN DRAMATURGIA LUI DUMITRU RADU POPESCU

ION T. ALEXANDRU

Prozatorul D. R. Popescu ocupă un loc aparte, prestigios, în cadrul dramaturgiei românești contemporane, teatrul său optînd — ca formulă dramatică — pentru piesa realistă în aceeași măsură ca și pentru piesa-metaforă, încît se vădește a fi „un gen proteic, greu cantonabil în granițele unei metode", conturul surprinzător al fiecărei piese performînd „o imaginație fosforescentă debordantă", iar autorul dramatic manifestîndu-se, „o dată în plus, ca o conștiință artistică profund interogativă a contemporaneității" [1].

Comentînd teatrul autorului *Vînătorii regale* în contextul mai larg al dramaturgiei naționale contemporane și al întregii sale literaturi se poate remarca, pe de o parte, recurența, sub o altă mască, a unor teme, motive, idei și chiar personaje obsesive din proza sa[2], iar, pe de altă parte, „o radicalizare a viziunii creatoare după care proza sa încă tînjește", trăsătura estetică a unui scriitor ca D. R. Popescu constînd în aceea că „tragicul exprimă în cel mai înalt grad esența existenței", în timp ce „Grotescul baroc, sfîșierea paroxistică agresivă, tipic manieristă, vor fi mijloacele de a-l plasticiza cu subtilitatea și detașarea cerute de un secol al sensibilităților sfîșiate dar și ironice, dispuse să relativizeze absolutul sau cunoscutul în numele adevărului relativ" [3].

Aruncînd o privire critică sintetizatoare asupra dramaturgiei lui D. R. Popescu — zămislită simultan sau posterior prozei sale — , vom constata, la nivelul tematico-ideatic și motivic, o consecvență a preocupărilor creatorului *Baladei pentru nouă cerbi*, tradusă — în cîmpul semantic al teatrului său — prin direcții tematice specifice, pregnante, relevate de altfel de către ultimele sinteze critico-dramatice, direcții care materializează o atitudine existențial-estetică profund etică, cu vădite conotații etico-estetice : „Procesele morale etern deschise", „Sensurile morale ale istoriei", „Destin și hazard" [4]; „Etica valorii și noul umanism", „Dramele adevărului cu orice preț" [5]; „Ethica Magna" [6]; „O lecție de morală" [7].

Pe linia acestei continuități tematico-ideatice — între sectorul prozastic și cel dramatic al operei literare a lui D.R. Popescu — se mai poate identifica și o alta, a unor certe „rădăcini folclorice și mitice autohtone" existente în substanța dramatic-conflictuală a teatrului care înglobează și o piesă ca *Baladă pentru nouă cerbi*.

https://biblioteca-digitala.ro

După demersul nostru de evidențiere a filonului mitico-folcloric al prozei — îndeosebi scurte (nuvele, schițe) — a lui D. R. Popescu[8], vom insista analitic — în prelungirea aceluiași gen de demers — asupra unei piese de teatru-eșantion, elocventă din perspectiva abordării propuse de noi, tocmai în scopul demonstrării realității estetice, mai sus invocate, a teatrului lui D. R. Popescu.

Analiza „rădăcinilor folclorice și mitice autohtone" se întreprinde asupra piesei *Baladă pentru nouă cerbi* (piesă într-un act)[9], deoarece în acest adevărat poem dramatic substratul mitico-folcloric se dovedește a fi însăși matricea genetic-constitutivă a structurii funcționale și actanțiale a dramei culte contemporane, depășindu-se stadiul comun, preliminar — cu mai reduse reverberații estetice benefice — al citatului sau pseudocitatului în spiritul diverselor specii folclorice, îndeosebi versificate, identificabil chiar și în dramaturgia lui D. R. Popescu[10].

Revelatoare, în acest sens, este confesiunea autorului din „Prefața" la ultima ediție, în care dialoghează cu criticul Valentin Silvestru : [. . .] „*Balada*" pornește de la o baladă pe care a folosit-o și Bartók, o baladă românească de pe lîngă Reghin, vorbind despre fiii unui pădurar terorizați și abrutizați de canoanele părintelui tutelar, om care nu voia să dea nici o libertate propriilor săi copii și voia s-i transforme în simple instrumente de muncă acefale.

Încercarea de a-și abrutiza fiii și de a-i acefaliza duce la o revoltă a fiilor, la dispensarea lor de tată, de cămin, de siguranță, de civilizație, de lucru cunoscut, conturat, și la o risipire a lor în pădure — spațiu imperial al libertății, al aflării lucrurilor fundamentale, al regăsirii omului fundamental, al regăsirii omului începuturilor, liber și nu știutor a toate. Această aparentă degradare a fiilor în sălbăticiune duce și la o firească decădere chiar și a limbajului — fiindcă fiii, pe măsură ce trece timpul (în piesă), încep să aibă un limbaj din ce în ce mai ezoteric, din ce în ce mai eliptic.

Pentru aceasta am folosit diverse jocuri de cuvinte încifrate, am folosit cuvinte ciudate, aflate în *folclor* (s. ns. I.A.), unele sonuri care au semnificație, dar și altele care au doar semnificația fundamentală a comunicării. Această aparentă degradare a limbajului spre simple sonuri și a vieții spre elementar reprezintă, de fapt, recîștigarea unei independențe spirituale și a unei libertăți, o împlinire a omului — care se transformă în cerb. Aparenta „animalizare" constituie, în fapt, transformarea simbolică a omului într-un adevărat rege al pădurii, fiindcă cerbii sînt cele mai frumoase animale și cele mai pașnice — nu sînt nici răpitoare, nici carnasiere. Sigur, imperiul sedimentat, civilizat, ideologizat al tatălui nu poate să suporte acest lucru — și cum legea lui era pușca, ideologia lui era pușca, era forța care nu venea dintr-însul, ci dintr-un adaos al firii lui, prin această armă, și cum el era obișnuit să vîneze tot și să stăpînească această lume, se ajunge la scena cumplită cînd își omoară toți fiii.

Aparent — dar și cu adevărat — este (de ce să nu mergem tot timpul pe ambiguitate?) o prelucrare a baladei" [11]. Apoi din lectura textului dramatic ca atare și din „Notă pentru regizori" de la sfîrșitul acestuia („Béla Bartók a folosit pentru «Cantata profana» exact balada de lîngă Reghin — pe care am folosit-o eu în scrierea acestei piese. Regizorul care crede că e necesar să ilustreze și cu muzică «Balada pentru nouă cerbi», să apeleze la marele compozitor maghiar. Ca să nu uităm dragostea pe care el a avut-o față de folclorul nostru" — p. 35) identificăm nu numai

https://biblioteca-digitala.ro

caracterul de omagiu al acestei piese — adus unuia dintre marii artiști pasionați de folclorul românesc —, ci și sursa exactă, mitico-folclorică, a conflictului dramatic al acesteia. Este vorba nu despre o „baladă" propriu-zisă, ci despre o colindă dintre cele mai interesante, inedite, rare și arhaice din repertoriul românesc, respectiv tipul 69(„Vînători preschimbați în cerbi"), al cărui subiect narativ rezumat este următorul : „Nouă (șapte) vînători, fiii unui unchiaș, sînt transformați în cerbi, uneori fiindcă au băut din urma unui cerb mare, alteori prin intervenția lui Dumnezeu. Unchiașul roagă în zadar pe fiii săi, deveniți cerbi, să revină acasă" [12], în varianta culeasă de B. Bartók din Urisiu de Sus-Chiheru de Jos, jud. Mureș (zona Reghin) și din care el însuși s-a inspirat în a sa *Cantata profana* :

„/ : Cel unt'eș bătrână : /
El că și-o d-avută,
El că și-o d'avută
Nouă șiușori.
El nu i-o'nvățată
Nice văcăraș,
Făr' el i-o'nvățat
Munții la vânat.
Atâta și-au vânat,
P'unde și-au d-aflat
Urmă de cerb mare ;
Atât' au urmărit.
Pân' s'au rătăcit
Și s'au ñeftinat
'N nouă cerbi de munte.
Drag tăicuțu lor
Nu și-au mai răbdat
Și el s'o luat,
Pușca și-au 'nțăglat
Și'n munți au vânat,
P'unde și-au d-aflat
Nouă cerbi de munte ;
'Ntr-on genunchę-o stat,
Tras-au să-i săgete.
Cerbul cel mai mare
Din grai și-o strâgat :
— Drag tăicuțul nostru,
Nu ne săgeta,
Că noi tę-om lua
În aști coarne razi
Și noi tę-om țâpa
Tăt din munte'n munte,
Și din plai în plai,
Și din pt'eatră'n pt'eatră,
Tăt țără te-i face.
Tăicușorul lor
Din grai și-o strâgat :
— Dragi șiuții mńei,
Haidați voi acasă
La măicuța voastră !
Cu dor vă așteaptă,
Cu măsuță'ntinsă,
Cu făcliș aprinse,
Cu păhare pline.
Cerbul cel mai mare
Din grai și-o grăit :
— Drag tăicuțul nostru,
Du-te tu acasă
La măicuța noastră,
Că cornile noaște
Nu întră pe ușă,
Făr' numai pin munte :
Picioarile noaște
Nu calcă'n cenușă,
Căci calcă prin frunză ;
Buzuțile noaște
Nu-și beau din păhare,
Căci beau din izvoare" [13].

Acest rar tip de colindă „profesională" vînătorească (69), atestat în numai cinci variante culese din Transilvania[14], a suscitat comentarii dintre cele mai diverse din punctul de vedere al semanticii mesajului său, ca unul care face parte din stratul de bază al colindei românești — ce circumscrie nu numai nucleele unor tipuri comune Transilvaniei și Munteniei, dar și unele tipuri atestate regional —, socotit a fi între tipurile specific românești, necunoscute popoarelor învecinate (de ex., alături de tipurile nr. 33 „Nașterea din piatră", nr. 36 „Miorița", nr. 55 „Leul", nr. 65 „Ciuta proroacă" etc.) ; existența acestor tipuri arhaice originale constituie — alături de bogăția și varietatea repertoriului românesc — un argument peremptoriu pentru a avansa ipoteza că „pe teritoriul țării noastre procesul de geneză al colindei s-a dezvoltat în parte autonom și a cunoscut forme deosebit de active" [15].

https://biblioteca-digitala.ro

Textul colindei inspiratoare pentru *Cantata profana* a lui B. Bartók și pentru „Balada" dramatică „pentru nouă cerbi" a lui D.R. Popescu face parte din secțiunea repertoriului românesc de colinde care conservă relicve mitologice și se pot decodifica semantic numai prin raportare la unele rituri și reprezentări mitice dispărute din tradiția autohtonă, identificabile totuși în tradiția vie a altor culturi populare, așa încît se confirmă aserțiunea că „Relația colindei cu ritul dedusă în planul obiceiului pe baza unor prescripții și practici regresive devine manifestă la nivelul analizei de text"; ca atare, textul unor asemenea colinde nu reprezintă „numai un protector al gestualității ceremoniale", deci „un punct de sprijin pentru datele cunoscute din exercițiul obiceiului", ci și „un depozitar al unor rituri, credințe și obiceiuri a căror amintire s-a pierdut din tradiția populară românească" [16]. Din perspectiva „substratului mitologic", varianta nr. 4a consemnată de B. Bartók conservă practici specifice riturilor de pubertate — respectiv de inițiere —, care presupuneau izolarea puberilor prin părăsirea temporară a mediului familial și stabilirea lor, de obicei, în zone silvestre-montane, amănunt semnificativ menținut și în piesa lui D. R. Popescu prin intermediul unor notații de cadru, scenice, fie ele și laconice, atît ale părții I : „O casă la marginea unei păduri de brad. În zare, munți". (p. 7), cît și ale părții a II-a : „Un luminiș într-o pădure. Un izvor. Munți în depărtare. Se aud cerbi boncăluind. Intră Ion în fruntea fraților" (p. 23). De asemenea, aceeași variantă a aceluiași tip de colindă își păstrează un puternic contur mitic și prin justificarea motivului metamorfozei — specific, de altfel, colindelor vînătorești — și anume prin magia contiguității, fiii unchiașului vînător devenind cerbi fiindcă au băut din „Urmă de cerb mare"; este un caz elocvent de rezistență a stratului mitologic primar la inserția elementelor creștine, căci alte variante ale tipului respectiv (69) — deși similare celei culese de B. Bartók — nu menționează imprejurările miraculoase ale metamorfozei vînători → cerbi, sub influența eticii creștine vînătoarea ca îndeletnicire umană dobîndind conotația mai nouă de păcat, iar metamorfoza devenind opera lui „Dumnezeu cel sfînt" ca un soi de pedeapsă inedită, divină, a practicii vînătorești excesive, precum într-o variantă din jud. Sibiu, unde fiii-cerbi se confesează tatălui : „Noi atît-am vînat/ Păn' Dumnezeu cel sfînt/ Pe noi ne-a năstămit/ Nouă cerbi în munte" [17]. Această variantă sibiană a tipului 69 al colindei românești ar ilustra, ca atare, ultima etapă — a 7-a — a procesului de transformare a colindei sub influența creștinismului, respectiv „intervenția eticii creștine care modifică semnificația deznodămintelor și comportamentul eroilor" [18].

Piesa lui D.R. Popescu își asigură o alură mitică și prin conservarea explicației metamorfozei vînători→cerbi prin aceeași magie a contiguității : „Isac (a plecat din joc spre locul unde au băut cerbii apă) : Nu vreți de-a raiul? Nu vreți bizul? Ilt, pilt, pana, puf,/ Ioschi, troschi, druf. (Iese.) Gheorghe : Ca orice joc. (Cum Gavrilă a zis : Gheorghe!) Nu-s eu.[. . .] Gavrilă : Priviți! Toți : Ce? Gavrilă (care stătea cu capul în jos—l-a văzut pe Isac venind) : Are copite! Toți : Cine? Gavrilă : Isac are copite de cerb... (Jocul se strică. Toți privesc spre Isac, care vine dinspre lac.) Și coarne! Gheorghe : Ăsta ar fi un joc grozav. Pavel : De unde ți-ai făcut rost de ele? Isac : De nicăieri. Petre : Cum? Isac (pipăindu-și-le) : Sînt ale mele . . . Am băut apă de unde-au băut cerbii și m-am gîndit ce frumoși erau ei și-am vrut să fiu și eu ca ei. . . Gheorghe (aleargă spre lac) : Ce minunată preschimbare, ce minune! (Dispare.) [. . .] Nicolaie (vine și el ca un cerb tînăr.

https://biblioteca-digitala.ro

Ilie se ferește de el, și Dumitru, și Pavel) : Nu vă feriți, nu se ia, nu e o boală. . . Numai dacă vrei, cînd bei apă. . ." (p. 26—27).

Ca o dovadă a faptului că elementele de mitologie creștină au pătruns în poezia laică a colindelor pe căi și în etape diferite, în formele presupuse a fi cele mai arhaice, tradiționale, structura colindelor rămîne neschimbată, numai numele actantului fiind înlocuit cu cel al unui sfînt. Astfel, în colindele vînătorești care conțin în structura lor motive de metamorfoze, cerbii sau cerbul sînt — în formele primare — feciorii unui unchiaș (bătrîn) — ca în tipul 69 — sau feciori de împărat, abia mai tîrziu cerbul devenind Ion Sîntion din legendele creștine, care a venit să anunțe cînd e sfîrșitul lumii sau a sosit cu cele trei legi (prescripții) creștine pe pămînt[19].

Chiar dacă în contemporaneitate nu a putut fi descifrată exact semnificația străveche a adevăratei legende vînătorești conservată în textul colindei tip 69 — varianta consemnată de B. Bartók în zona Reghinului —, se poate presupune totuși că aici este perpetuat un rit de inițiere nedescoperit încă sau — mai sigur — că sînt performate folcloric credințe arhaice „potrivit cărora vînătorii, dacă trec peste pragul tainelor pădurii, intră în mit, se prefac în cerbi", iar motivele metamorfozării „par a se lega, în formele lor cele mai vechi, tot de credințe totemice" [20]. Prin menținerea explicitării metamorfozării feciorilor vînătorului în cerbi grație magiei prin contiguitate, piesa *Baladă pentru nouă cerbi* pare a fi o reverberație cultă dramatică a acestor credințe arhaice vînătorești totemice în contemporaneitate. [21] Mai mult, pe linia ideatică — a preferinței dramaturgiei lui D. R. Popescu pentru „procesele morale etern deschise" —, dar și pe aceea stilistică a figurării unui spațiu dramatic în general închis — el însuși „o premisă pentru combustia psihologică și morală de proporții covîrșitoare" [22] — , piesa lui D. R. Popescu, ce constituie obiectul analizei noastre, își hrănește însuși conflictul dramatic specific din cel al colindei inspiratoare, căci în final și în structura dramatică cultă „prescripțiile rituale se dovedesc mai tari decît relațiile de rudenie" [23]. Ca atare, însuși prologul piesei transmite mai mult decît obișnuitul conflict etern între generații, evocînd în anumite replici mai dure violența amenințărilor adresate de către fiii-cerbi tatălui bătrîn („Că noi te-om lua/ În aști coarne razi/ Și noi te-om țâpa/ Tăt din munte'n munte,/ Și din plai în plai,/ Și din pt'eatră'n pt'eatră,/ Tăt țâră te-i face") : „Tatăl (strigă) : Nicolaie, cel de deasupra de țurloaie,/ Pune ouăle-n tigaie !/ (Pune ouăle-n tigaie)/ Pune apă și mă laie ! Nicolaie (vine cu o căldare plină cu apă și cu albia la subțioară. Le pune jos) : Apa-i gata, ouăle sfiraie în tigaie./ Ce să-ți mai facă Nicolaie ? Tatăl : Nimic, să mă laie. Nicolaie : Poate să-ți tragă și o bătaie. Tatăl : Pentru asta n-ai destule goaie. (Nicolaie îl spală pe cap.) Nicolaie : La trîntă dau cu oricine jos —/ Mă jur pe crucea căruței,/ Să-mi sară ochii miței./ Tatăl : Te lauzi, bleg mucos,/ Și cînd ți-oi da o palmă/ Zici cucului mamă./ [. . .] Tatăl : Vezi că-ți lipesc vreo două. Nicolaie : De ce ? Nu eu spun asta, dumneata te plîngi că te-a bătut Dumnezeu. . . Tatăl : Dumnezeu m-a bătut cînd mi te-a dat pe tine, putoare ce ești ! Nicolaie (varsă apa) : Dacă sînt putoare, spală-te singur. (Vrea să plece.) Tatăl : Adă ouăle, mi-e foame. Nicolaie (le aduce) : Ai grijă să nu-ți frigi limba mîn-

https://biblioteca-digitala.ro

cînd. Tatăl (mîncînd) : Ai grijă să nu-ţi frigi limba vorbind. [. . .] Gavrilă (intră) : Cine este mama noastră ? Tatăl : N-aveţi mamă, eu v-am făcut singur. Gavrilă : Ţi-am adus vinul, să nu ţi se-aplece. [. . .] Nicolaie : Unde este mama ? Tatăl : Nu v-am făcut c-o muiere, v-am făcut din căscat. [. . .] Gheorghe (intră) : Lăsaţi-l în pace pe tata, un om care şi-a omorît nevasta nu poate să fie un ins vesel. Tatăl : Tu eşti Gheorghe ? Gluma asta de unde-ai mai scos-o ? Gheorghe : Din mintea mea. Tatăl : Tu n-ai minte nici cît un bob de mazăre. Gheorghe : Asta să te bucure, altfel aş cunoaşte mai multe şi ţi le-aş spune pe toate, şi te-ai îneca şi nici vinul nu ţi-ar folosi la nimic. Tatăl : Voi, băieţii mei, mă urîţi. Nicolaie : Nu te iubim. Tatăl : V-am crescut cu greu, cum am putut. Gheorghe : Ne-ai crescut ca să-ţi dăm ouă în tigaie dimineaţa, să te spălăm pe cap şi să-ţi aducem vin şi să te-nveselim. . . (Îi cîntă dintr-o ţiteră.) Eu sînt lăutarul tău, d-aia m-ai crescut" (p. 7 ; 8—9 passim).

Apoi, dacă toate variantele unui tip arhaic de colindă, precum 69, păstrează reminiscenţe ale mentalităţii agricultorilor şi crescătorilor de animale — conform căreia „vînătoarea nu mai reprezintă o îndeletnicire prestigioasă", practicarea sa exclusivă căpătînd chiar conotaţia malefică de „orientare fundamental greşită", „atitudine reprobabilă şi nefastă" [24] —, de la această realitate nefăcînd excepţie nici varianta inspiratoare a *Cantatei profana* de B. Bartók şi a *Baladei pentru nouă cerbi* de D.R. Popescu („Cel unt'eş bătrînă[. . .] El nu i-o'nvăţată/ Nice văcăraş,/ Făr'el i-o'nvăţat/ Munţii la vânat"), nici cealaltă variantă mureşeană (4b) culeasă de acelaşi B. Bartók („Şi nu i-o'nvăţat/ Nici un meşteşug :/ Nici o plugărie,/ Nici o stăvărie,/ Făr'a vânărie"), „balada" cultă dramatică contemporană pare a se menţine şi ea pe linia aceleiaşi mentalităţi a sursei folclorice cînd este vorba despre specializarea casnică a fiecăruia dintre cei nouă fii, înainte de a fi îndrumaţi de tatăl lor spre a învăţa „jocul jocurilor", vînătoarea : „Gheorghe : De ce nu ne laşi să plecăm ? Tatăl : Unde ? Gheorghe : În lume. Tatăl : Lumea este aici. Gavrilă : Să ne găsim norocul. Tatăl : Nu există noroc. Nicolaie : Să muncim. . . Tatăl : Tu vorbeşti de muncă ? Niculaiu ? Niculaiu, Bulaiu, Culaiu,/ Seamănă mălaiu/ Şi pe deal şi pe vale/ Şi nu mai răsare./ Nicolaie : M-ai pus să gătesc fiindcă nu ştiu munci pămînturile ? Tatăl : Fiindcă nu ştii ce e pămîntul. Nicolaie : Şi nici ce e munca ? Toată ziua fac de mîncare. Tatăl : Gavrilă, Gavrilă,/ Mai adă o kilă. (Gavrilă pleacă şi vine cu un ulcior cu vin.)" (p. 10—11).

Acest fapt va fi confirmat în „partea a doua" a piesei, cînd chiar de la început aflăm de la Ion, cel mai mare dintre cei nouă fraţi, că plecarea la vînătoare a fost numai mimată spre a-şi dobîndi libertatea, scăpînd astfel de sub tutela constrîngătoare a tatălui : „Ilie : Hoţoman cum eşti, cred că ne-ai adus la vînătoare ca să nu vînăm. Ion : Nu mai puteam rămîne împreună, am plecat aşa ca şi el să creadă c-am plecat la vînătoare. Nu mai putem trăi decît în libertate. El nu-nţelege, tata" (p. 24).

Raportîndu-se refuzul fiilor-cerbi, din colinda originară, de a se înapoia acasă, la alte contexte imagistice ale poeziei populare tradiţionale, şi privind-o din perspectiva teoriei lui M. Gorki şi A. Jolles („Einfache Formen"), a putut fi regăsită aici „poate una din formele cele mai vechi de exprimare poetică a dorului de libertate, de salt dincolo de contingenţele cotidianului" [25]. Metamorfoza flăcăi→cerbi devenind ireversibilă, deoarece mediul existenţei zoomorfice nu poate fi decît cel deschis—montan-silvestru —, această paralelă metaforică om/animal se înscrie în seria imagistică ocurentă în lirica populară, în care viaţa omului este comparată

https://biblioteca-digitala.ro

adesea cu aceea a diverselor specimene ornitologice — cucul îndeosebi — precum în numeroase cîntece de primăvară.

Privită din această perspectivă, *Balada pentru nouă cerbi* ne apare ca un autentic poem dramatic al libertății de cunoaștere inițiatică, pentru care călătoria devine o condiție fundamentală, o experiență *sine qua non*, după cum reiese din avertismentul fiilor adresat tatălui prin intermediul lui Pavel, cel mai avid de călătorie prin însurătoare : „Pavel : [. . .] Dar de-nsurat vreau să mă-nsor. [. . .] Gheorghe : De ce nu ne lași să plecăm ? Tatăl : Ca să nu vă rătăciți. Pavel : De dus tot o să ne ducem, cîndva, de călătorit tot o să călătorim, de văzut tot trebuie să vedem cum este prin altă parte" (p. 11).

În opoziție totală, ireconciliabilă, se găsește atitudinea tatălui celor nouă frați stăpîniți de dorul libertății, care se concretizează printr-o apologie elogioasă a spațiului închis, necomunicant cu exteriorul, performată — la nivelul textului dramatic — printr-o serie de metafore ale acestuia care transcend coordonatele reale spațio-temporale[26]. „Tatăl : Peste tot este la fel ca pe-aici. Nicolaie : O să fie alt pămînt. . . Tatăl : Nu există decît un singur pămînt. Pavel : Trebuie să însereze altfel, altfel să bată vîntul, pădurile să aibă alte ciuperci, și alți iepuri, și alți lupi. . . Gheorghe : Și alți cerbi. Tatăl : Cerbii sînt peste tot la fel. Și pădurile, și iepurii, și vîntul, totul este la fel ca aici. . . Pavel : Nimic, nimic altfel ? Tatăl : Nimic. Peste tot este un singur pămînt, ăsta de sub noi, un singur soare, ăsta de-l vedeți, o singură soră a soarelui, luna. . . [. . .] Gheorghe : De ce vrei să ne abați din drumul nostru ? Tatăl : Cînd vă veți întoarce de oriunde, o să vedeți că n-ați fost niciunde, că ați rămas mereu aici. Ilie : Și dumneata nu vrei să ne obosim. Tatăl : Da" (p. 11—12). Libertatea umană se traduce — în concepția și în practica fiilor — în primul rînd prin joc, prin coordonata ludică[27] a comportamentului lor, atît înainte cît și — mai ales — după metamorfozarea lor în cerbi, cel mai jucăuș dintre frați dovedindu-se a fi Isac : „Isac : Tată, lasă-ne să ne jucăm. Petre : Gura ! Numai tata are voie să se joace. Tatăl : Dar eu nu mă joc, eu zbor. (Dă din aripi și-și face vînt inutil ; nu zboară.) [. . .] Isac : Tată, să ne jucăm și noi de-a ceva... Nicolaie : N-ai de-a ce, dacă n-ai aripi. Isac : De-a ascunselea, de-a raiul... [. . .] Isac : Noi vrem să ne jucăm" (p. 14).

Atît de mult se pedalează în piesa lui D. R. Popescu pe ideea libertății înțeleasă ca joc, încît pînă și tatăl celor nouă frați își întemeiază strategia creșterii și inițierii lor pe baze ludice, cerîndu-le să întreprindă diverse treburi casnice într-un limbaj de snoavă populară[28] în versuri asonante: „Tatăl (încercînd să zboare) : Voi credeți că eu vă vreau răul ? Muncesc pentru voi, ca să aveți ce mînca. Mă dau peste cap și spun prostii în versuri ca să vă fac pe voi să rîdeți și să vă considerați mai deștepți ca mine, oameni în toată firea, copți ! Vă rabd obrăzniciile ca să vă obișnuiesc să le răspundeți demn și curajos la toți ce-ar încerca să-și bată joc de voi . . . Și voi mă luați drept prostul vostru, voi nu înțelegeți nimic — și asta înseamnă că încă într-adevăr sînteți necopți ! Faceți pe deștepții, dar nu știți care-i mai mare : oul sau găina ? [. . .]" (p. 15).

Descoperirea senzațională a revelațiilor ludice originare ale jocurilor infantile — de către cei nouă frați — este de-a dreptul vitală pentru existența lor, încît inițierea însăși devine sinonimă cu moartea numai ca un joc ritualic care duce la integrarea firească într-o altă etapă a vieții, așadar numai ca un inedit „rite de passage" (A. van Gennep), confir-

https://biblioteca-digitala.ro

mîndu-se — de fapt — cunoscutul aforism brâncușian care afirmă că vom muri definitiv atunci cînd nu vom mai putea să rămînem copii ; ca atare, însăși autentica naștere — ca ființe umane — este dialectic legată de ideea jocului cel nemuritor : „Gheorghe (aleargă spre lac) : Ce minunată preschimbare, ce minune ! (Dispare.) Ilie : Stai ! Dacă devii altul, înseamnă că mori ! Gheorghe (revine cu coarne mici și copite de cerb) : Devii tu cel adevărat, ceea ce vrei, totul e să vrei. . . Nu tu spuneai că adevărata naștere este atunci cînd descoperi că poți să faci ce vrei ? Ilie : Nu eu am spus asta, tu ai spus-o. Gheorghe : Eu am și făcut-o. . . Nicolaie : Ce joc minunat. . . (Se duce spre lac.) Ilie : Opriți-vă ! Jocul ăsta. . .Gheorghe : Nu e moarte, orice joc nu e moarte, toate jocurile sînt nemuritoare. . .” (p. 27).

Sub semnul ludicului se află însăși vînătoarea ca rit de inițiere — propus de tatăl ce și el se dedase pînă atunci jocului ca sursă de satisfacții pentru copiii săi —, văzută prin urmare ca „jocul jocurilor”, „jocul de-a moartea” : „Tatăl (trage un foc de armă în sus) : Nu te grăbi ! Doriți într-adevăr să vedeți cerbii ? Toți : Da. Tatăl : Să puneți mîna pe ei, să vă jucați cu coarnele lor ? Toți : Da. Tatăl : Jocul ăsta îmi place. V-ați făcut într-adevăr bărbați. M-ați înfruntat voi, dar sînt mîndru că nu erau niște toane ce-mi spuneați, era un semn că nu mai sînteți copii ! [. . .](Apare Ion.) Adă-mi ce ți-am spus să-mi aduci cînd ți-oi cere. (Ion iese.) Isac (găsește un arici și se joacă cu el) [. . .] Tatăl (il ia pe Isac de mînă) : Am să te-nvăț un joc mai frumos, jocul jocurilor, fără de care toate n-au nici un rost, am să vă-nvăț vînătoarea. (Apare Ion cu un braț de pușți.) Am așteptat ani de zile ziua de azi. Ține, Nicolaie, o pușcă ! Nicolaie : Ce joc vrei să ne-nveți ? Tatăl : Vă învăț un joc fără de care n-o să puteți trăi de nu-l știți, jocul de-a moartea, fără de care n-o să fiți oameni întregi și n-o să vă puteți cîștiga pîinea și sarea și vinul. . . Ține, Gavrilă, o pușcă ! Vînătoarea de cerbi începe . . . [. . .] Tatăl : [. . .] Azi e adevărata voastră zi de naștere. . .Știu că n-o să vă fie ușor la toți să ochiți și să trageți. . . Dar eu răspund de viața voastră, eu trebuie să vă-nvăț și ce la început nu înțelegeți și nu vă place” (p. 17—18).

Feciorii vînătorului, neacceptînd ideea tatălui lor — respectiv a vînătorii ca „joc” suprem —, vor deveni destinatarii blestemului părintesc, între consecințele malefice ale acestuia, conform credințelor populare exprimate de exemplu în oratiile nupțiale „de iertăciune”, și epilogul tragic al celor nouă frați din piesa cultă putîndu-se face o legătură directă, determinativă : „Tatăl : [. . .] Vă las în plata Domnului, plecați, faceți ce doriți, dar să nu vă mai văd ! Nu meritați să-mi omor oasele pentru voi ! Vă e dor de viața liberă, plecați ! Vreți libertate, plecați ! Eu vă duc pe căile crimei, da ? Găsiți voi căi mai drepte, o viață mai dreaptă ! A, vreți o viață adevărată ? Vreți altceva ? Nu vreți să fiți fiii mei, ca și cum ați fi slugile mele, bine, plecați ! Vreau alt sînge să fie în vinele voastre decît al meu, blestemat să fie sîngele meu care se zbate în voi, blestemate să fie nopțile în care n-am putut să dorm, vreau alți fii ! ” (p. 21). În același timp această idee de blestem, frecvent asociată personajelor zoomorfe, nu trebuie pusă exclusiv pe seama ostilității creștinismului față de practicile păgîne, deoarece conotația de blestemat „decurge din polivalența noțiunii de sacru care însumează sensuri pozitive și negative, sensuri care se pot inversa” [29].

În orice caz, sfîrșitul tragic al celor nouă feciori de vînător — metamorfozați în cerbi — nu credem să justifice afirmații critice precum următoarea : „Dar baladescul se poate converti în farsă (pentru a potența

https://biblioteca-digitala.ro

tragicul, pentru a-l escamota?). «Balada pentru nouă cerbi» de D. R. Popescu păstrînd în nucleu motivul baladesc mărturisit de autor, transformă moartea ritualică în parodia ei, în caricatura ei" [30], căci aura mitico-poetico-tragică a piesei contemporane este generată tocmai de conservarea conflictului originar și al epilogului folcloric (din colindă).

Foarte elocvent — în sensul conservării tiparului originar folcloric, al colindei — este faptul că D.R. Popescu inserează organic în textul său dramatic versuri ca atare excerptate din varianta respectivă a tipului nr. 69, și anume în secvențele esențiale ale metamorfozei zoomorfe (v.p. 29—32 passim), sau le parafrazează pe acestea în cursul scenei culminante a împușcării fiilor-cerbi de către tatăl lor, vînătorul : „Tatăl (intră, cu arma) : [. . .] De unde vin astăzi atiția? Sînt un om bun, un ochitor bun. . . Ce ochi are, ca de om. . . O să am carne pentru ei. Drag tăicuțul lor/ Nu și-au mai răbdat/ Și el s-o luat,/ Pușcă și-au-nțăglat,/ Punte și-au d-aflat,/ Șapte cerbi de munte. . ./ Într-un genunche-o stat,/ Tras-au să-i săgete (apare Ion, îl doboară)/ Opt cerbi de munte. . ./ Dar cum o să-i duc, cu cine-o să-i mănînc. . . Și carnea miroase a bărbat, miroase a om". . . (p. 33).

Ca atare, necunoașterea sursei folclorice a putut genera considerații critice contradictorii : „«Baladă pentru nouă cerbi», piesă într-un act, este un adevărat masacru liric, un balet al crimelor. Un Tată, autoritar și cinic, își ucide pe rînd cei nouă copii, transformați în cerbi de dorul lor de a se elibera de sub tutela lui umilitoare. Cadavrele, cu totul despărțite de ideea de violență și de crimă,pentru că Tatăl nu știe ce ucide, sînt și ele efecte ale unei contradicții sentimentale, dar ar putea fi foarte bine pretexte" [31]. De asemenea, cunoașterea superficială sau pseudocunoașterea aceleiași surse a dus și ea la observații critice similare, care pun—de pildă—motivul metamorfozei tinerilor în cerbi nu pe seama aceluiași motiv din colinda inspiratoare, mărturisită de altfel de dramaturg, ci pe seama unor recurențe scenice din teatrul lui D. R. Popescu : „Prelucrînd un vechi motiv folcloric, piesa apare ca un poem unde se consemnează criza sexuală a adolescenței. (sic !) [. . .] Metamorfozarea tinerilor în cerbi mi se pare, scenic vorbind, senzațională, dar D. R. Popescu nu o consideră imposibilă pentru teatru : în „Luminile paradisului" savanții devin porci, în „Cezar..." personajele se animalizează (Piele latră sau grohăie împreună cu piratii) etc."[32].

Ineditul viziunii dramatice a lui D. R. Popescu asupra colindei originare se manifestă, la nivel actanțial, prin introducerea — în modelul arhetipal folcloric — a unui nou personaj în finalul piesei, „Femeia", ca soție a Tatălui și apariție numai episodică, fantomatică, de dincolo de Styx, a mamei celor nouă frați-cerbi împușcați inconștient de către Tatăl vînător, într-un epilog cu virtuți semantice de bocet, în care vina și conștiința tragică se relevă foarte tardiv : „Femeia (poate să fie în negru. Apare dinspre munte, lîngă lac.) Tatăl (urlă) : Pavele ! Femeia : Nu mai striga... Tatăl (de-abia acum o observă) : Nicolaie ! (Urlă, în genunchi.) Isac, Isac ! Femeia : Hai, e tîrziu. . . Tatăl : Cine ești tu? Femeia : Vino cu mine, am venit să te iau. Tatăl : Cine ești tu? Femeia : Sînt nevasta ta. . . Tatăl : Tu ai plecat... Sau ești moartă... Cine ești tu? Femeia: Vino... Tatăl (pune mîinile peste cerbi, în genunchi): Ce cauți tu aici? Nu merg, rămîn aici. Femeia : Ești ciuruit de nouă gloanțe ca un ciur, se vede noaptea prin tine, curge sîngele din tine în pămînt ca dintr-un izvor. . . Tatăl : Pleacă. . . Femeia : Te aștept în pădure, dincolo. . . (Dispare în pădure.)" (p. 34—35).

De asemenea, o viziune dramatică accentuat ludică se va performa pe tot parcursul piesei — la nivelul textului ca atare — prin numeroase

https://biblioteca-digitala.ro

elemente din folclorul infantil (jocuri, cîntece, rituri de însănătoșire, „încurcături", „frămîntări de limbă" etc.), dintre care spicuim cîteva : „Tatăl : Aruncă-l pe acoperiș la cioară, să-ți dea altul. Isac (aruncînd dintele pe acoperișul casei) : Cioară, cioară,/ Na-ți un dinte de os/ Și-mi dă altul mai frumos,/ Na-ți un dinte găunos/ Și-mi dă altul mai frumos,/ Na-ți un dinte de fier/ Și dă-mi altul de oțel. . ." (p. 13); „Gheorghe : Asta e, mi-am amintit ! Tatăl nostru, în podul nostru,/ Cînd mergea/ Hodorogea,/ Cînd sta/ Scîrțiia,/ Fura mere, fura pere,/ Se da jos fără izmene" (p. 14); „Isac (găsește un arici și se joacă cu el) : Arici pogonici,/ Du-te la moară/ Cu mărgele de surcele,/ Cu cercei de ghiocei,/ Cu salbă de nouă lei,/Și ia zestre nouă țeste/ Și-un ogar după car" (p. 17) ; „Ion : Nu, spune de trei ori : șapte sape late, ș-alte șapte sape late, și-ncă ș-alte șapte sape late, și-ncă și-ncă ș-alte șapte sape late.... Nicolaie (încearcă, se încurcă.)" (p. 20); „Toți (scandează): Am un păr în pișcopărețel, face pere pișcopărețele, mîncă pișcopari cu pișcopăroaia. . . (Repetă, încurcîndu-se.)" (p. 23) ; „Nicolaie : Lună, lună, nouă,/ Taie pîinea-n două/ Să ne dai și nouă :/ Ție jumătate, /Mie sănătate./ Lună, lună nouă,/ Sănătoși ne-ai găsit,/ Sănătoși să ne lași" (p. 23) ; „Isac (iese din apă, sare-ntr-un picior) : Ciurilă, burilă,/ Scoate-mi apa din urechi/ Că ți-oi da un ban/ Să-ți cumperi urechi" (p. 24) ; „Gavrilă (făcînd cu mîna de la unul la altul) : Ini, mini, țiți, papa,/ Voasăr, gutăr, toali-boali,/ Țing,/ Țița mița, japcam dop./ (Se pun în genunchi. Toți pun palmele pe spinarea lui. Unul își plimbă degetele pe degetele lor.) N-aud nimic. Petre : Ineluș învîrtecuș,/ Ghici pe-a cui deget am pus? . . . Gavrilă : Pe-a lui Dumitru. Petre : Mai stai. . . (Jocul continuă.)" (p. 25—26) ; „Isac : Să ne jucăm de-a ascunselea ? Am tan, tan tanas,/ Vis vas, cumpănas,/ Ara sara socodara/ Chichi richi, ros./ (Încep tot felul de jocuri prin pădure. Ilie stă singur. Ei se joacă în jurul lui și, pe măsură ce dispar și apar, capătă o înfățișare mai completă de cerbi.) Pavel : Eghera, beghera, țutum be,/ Aer, faer, drumun dre,/ As, pas, suntru, duc,/ Aer, faer, hup. . ." (p. 27—28).

Aceste numeroase jocuri umane infantile — atestate în partea a doua a piesei, în care are loc metamorfozarea fiilor în cerbi — confirmă aserțiunea conform căreia „sălbăticia fiilor-cerbi nu se explică prin regresiunea lor la condiția animalică", aceștia conformîndu-se unor prescripții, în genere violența neofiților făcînd parte „dintr-un comportament impus de riturile pubertății", respectîndu-se astfel „recluziunea impusă de rit" [33].

În concluzie, putem conchide că autorul *Baladei pentru nouă cerbi*, urmînd o linie esențială a dramaturgiei sale — profund umanistă și modern etică —, recreează în piesa analizată spiritul arhaic al modelului mitico-folcloric arhetipal (variantă a tipului nr. 69 al colindei românești „Vînători preschimbați în cerbi") prin intermediul unui demers dramatic interesant și prin numeroasele note ale unei viziuni estetice personale, a cărei primă trăsătură distinctivă o constituie ludicul.

NOTE

[1] Cf. Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*. Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983, p. 152 ; 160.

[2] Vezi, în acest sens, Valentin Tașcu, *Dincoace și dincolo de „F"*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, cap. *Confesiunea unui prozator în teatru*, p. 22—102.

[3] Cf. Mirela Roznoveanu, *Dumitru Radu Popescu*, București, Editura Albatros, „Monografii", 1981, cap. *O radicalizare a viziunii creatoare (Teatrul)*, p. 205 ; 229.

[4] Cf. R. Diaconescu, *op. cit.*, p. 130—144 ; 144—151 ; 154—160.

[5] Cf. Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane. 1944—1984*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 209—232 ; 209 ; 214.

https://biblioteca-digitala.ro

[6] Cf. *Postfață* de Val Condurache la ediția D. R. Popescu, *9 (piese de teatru)*, Iași, Editura Junimea, 1982, p. 635—653.

[7] Cf. Dan Radu Stănescu, în „Viața Românească", an. LXXX, nr. 1, ianuarie 1985, p. 68—71 („Comentarii critice" la vol. D. R. Popescu, *Rezervația de pelicani*. Teatru, Editura Cartea Românească, 1984).

[8] Cf. Ion T. Alexandru, *Rădăcini folclorice în literatrua română contemporană*, II. *Proza*, cap. *Dumitru Radu Popescu*, text ms.

[9] V. ediția R. D. Popescu, *Teatru*, București, Editura Cartea Românească, (1974), p. 5—35, la care vom face trimiterile de rigoare.

[10] Ca în piesa *Piticul din grădina de vară*, din ediția mai sus menționată, p. 137—218, sau în alte texte dramatice din penultima ediție, *Rezervația de pelicani. Teatru*, Editura Cartea Românească, 1984.

[11] Cf. D. R. Popescu, *Teatru*, I. Ediție îngrijită de Valentin Silvestru. Care a selecționat piesele, a scris prefețele, a convorbit cu autorul (în *Prefață)*, a ales referirile critice la fiecare lucrare, opiniile generale despre teatru ale dramaturgului, precum și ale altora despre el, a întocmit *Biobibliografia*. București, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", Piața Scînteii 1, 1985, și, în special, Val. Silvestru, *Convorbire cu Dumitru Radu Popescu. Despre teatru ca o mare iubire*, p. 26—27.

[12] Cf. Monica Brătulescu, *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-solstice songs)*, București, Editura Minerva, seria „Universitas", 1981, cap. *Index tipologic și bibliografic al colindei*, subcap. III, *Profesionale*, 69, p. 216.

[13] Cf. Béla Bartók, *Romanian Folk Music*, Volume Four, *Carols and Christmas Songs (Colinde)*. Edited by Benjamin Suchoff. Texts translated by E.C. Teodorescu. The Hague, Martinus Nijhoff, 1975, nr. 4a, p. 86 ; 88.

[14] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 216.

[15] Cf. *ibidem*, cap. *Colinda românească (Studiu)*, subcap. *Repertoriu, tipologie, stratul de bază al colindei*, p. 71.

[16] Cf. *ibidem*, subcap. *Colinda și alte genuri populare — substratul mitologic*, p. 47.

[17] Cf. *Arhiva I.C.E.D.*, fg. 8921 a, Ruja-Agnita — Sibiu, culeg. Ilarion Cocișiu, 1940, *apud* M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 118.

[18] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 64.

[19] Cf. Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*. Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, București, 1976, p. 60, și Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Ministerul Educației și Învățământului. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976, p. 170.

[20] Cf. *ibidem*, p. 61 și *ibidem*, p. 170—171.

[21] Vezi, pentru problematica totemismului, Claude Lévi-Strauss, *Totemismul azi*, în vol. *Gîndirea sălbatică*, București, Editura Științifică, 1970, p. 18—128.

[22] Cf. R. Diaconescu, *op. cit.*, p. 130 ; 151.

[23] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p 50.

[24] Cf. *ibidem*, p. 55.

[25] Cf. M. Pop, *op. cit.*, p. 61, și M. Pop, P. Ruxăndoiu, *op cit.*, p. 171.

[26] Pentru problematica și poetica spațiului în literatură, vezi, printre altele, Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Éd. Gallimard, 1955, trad. rom. *Spațiul literar*, București, Editura Univers, „Studii", 1980 ; Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957 ; pentru dihotomia „spații închise"/ „spații deschise", vezi, în special, Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură — forme și semnificații* —, București, Cartea Românească, 1979, iar ca analiză a unui anume spațiu poetic distinct, vezi George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Iași, Editura Junimea, „Eminesciana"—30, 1982.

[27] Vezi Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere din limba olandeză de H. R. Radian. Prefață de Gabriel Liiceanu. București, Editura Univers, „Eseuri", 1977.

[28] Cf. și Valentin Tașcu, *Dincoace și dincolo de „F"*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 93.

[29] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 52 ; în acest sens este deosebit de semnificativ faptul că în limba latină adj. *sacer, -ra, -rum* este bivalent semantic (= „sacru"/„blestemat") ; în legătură cu ambivalența noțiunii de „sacru", vezi Francis Vian, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, în vol. *Histoire des religions*, Gallimard, „Encyclopédie de la Pléiade", 1970, I, p. 509.

[30] Cf. Zamfira Popescu, *Omul teatrului poetic*, București, Editura Meridiane, 1981, cap IV, *Teatrul poetic românesc între mitic și mioritic*. 1. *Dramatic și baladesc*, p. 203.

[31] Cf. Valentin Tașcu, *op. cit.*, p. 46.

[32] Cf. Mirela Roznoveanu, *op. cit.*, p. 210.

[33] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 50.

https://biblioteca-digitala.ro

RACINES FOLKLORIQUES DANS LA DRAMATURGIE DE DUMITRU RADU POPESCU

Résumé

L'étude constitue la variante concentrée du chapitre consacré aux „racines folkloriques et mythiques autochtones" de la création dramatique d'un écrivain représentatif de la littérature roumaine contemporaine.

En effet, c'est une partie constitutive de la troisième section (consacrée à la dramaturgie roumaine actuelle) de notre travail — élaboré dans l'Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques de Bucarest — qui se propose d'identifier le substratum folklorique et mythique autochtone de la littérature nationale contemporaine (d'après la Libération), du point de vue de ses auteurs représentatifs, voire même préfigurer une possible typologie de la valorisation littéraire-esthétique de la culture populaire roumaine.

L'objet de l'étude est constitué par une pièce de théâtre-échantillon du point de vue de la perspective de notre travail, „Baladă pentru nouă cerbi".

Finalement, le but de notre démarche est de démontrer que le filon folklorique-mythique de la prose — spécialement brève (nouvelles, récits) — de D.R. Popescu, existe aussi dans la substance dramatique d'une pièce comme „Baladă pentru nouă cerbi" du même auteur.

https://biblioteca-digitala.ro

O NOUĂ INTERPRETARE A UNUI TEXT DE CÎNTEC POVESTITOR: *TOMA ALIMOȘ* (II)*

SABINA ISPAS

Personajul cu care intră în conflict Toma Alimoș este marcat, cu deosebire, de unele trăsături particulare. Numele acestuia, Manea, este un derivat din Emanuel, unul din apelativele dumnezeirii. „Despre Manea [. . .], rivalul și ucigașul lui Toma Alimoș", Hasdeu (Etym. Magn., I, 880) spune că e „un nume de rău augur în poezia poporană română și-n cea slavică meridională : la serbi și la bulgari Manoilo Grecul este personificațiunea epică a cruzimii și a perfidiei totodată" [57]. În sud-estul european și în cultura tradițională românească, în mod deosebit, numele acesta este legat de motivul „jertfei zidirii", motiv cu gravă încărcătură rituală, care își găsește împlinirea artistică în cunoscutul text al cîntecului despre construirea Mînăstirii Argeșului — *Meșterul Manole* — sau în colindele de zidar. De aceea, nu întîmplător, noi am încadra aceste două tipuri de texte de cîntec povestitor într-o singură grupare, cea a cîntecelor povestitoare cu tematică fantastică, care dezvoltă acele motive referitoare la confruntarea omului cu forțele neumane. Aceste cîntece povestitoare, în variantele lor concrete, prezintă momentele cruciale ale unei asemenea confruntări între omul care vrea să-și extindă autoritatea asupra tuturor celor ce-l înconjoară și forța neumană, atotstăpînitoare și inflexibilă. În asemenea confruntare omul, cutezător, își pierde totdeauna viața, dar o pierde eroic, grandios.

Pe „eroul" cu care se va întîlni Toma și cu care va intra în conflict variantele cîntecului îl prezintă astfel : „*Manea al cîmpilor,/ Drăgăstosu florilor,/ Iubețu nevestelor*" [58] ; „*Manea al cîmpilor,/ Șălătorul domnilor,/ Iubețu nevestelor,/ Drăgăstosu fetelor*" [59]. Acel „Manea slutu și urîtu,/ Manea grosu și-arțăgosu" [60] este prezent în deosebit de puțin numeroase variante orale și credem că se datorează influenței pe care a exercitat-o asupra creației orale varianta publicată de Vasile Alecsandri, variantă care a fost frecvent reprodusă în cărțile de școală și în diferite broșuri de popularizare.

Elementul dominant, caracteristic pentru personajul de care ne ocupăm, dincolo de calitățile lui morale, este acela de „stăpîn al locului" ; dar nu un stăpîn oarecare al unei întinderi de pămînt, ci un fel de autohton cosubstanțial cu locul, care apare spontan, ca la o chemare tainică, atunci cînd un străin trece dincolo de hotarele care îi aparțin. De aceea ne asociem întru totul interpretării pe care o dă acestui interesant personaj al cîntecului povestitor V. Bogrea : „Dar, atunci, poate că nu e o simplă coincidență că, în cutare poveste suceveană, culeasă în „Șezătoarea" (IV, 193 și urm.) numele unui năzdrăvan, fiu al lui „Andrii Pavăl de la Moghiliță", e tocmai așa : Manea Cîmpului, ceea ce, povestea explică, în legătură cu mana cîmpului, astfel : Mama eroului „o purces groasă" după ce „s-o luat pi cîmp și-o strîns di tăti buruienili cîte-o floare — le-o fiert și li-o băut zama" (l.c.) ; deci o personificare a roadei cîmpului" [61].

Episodul citat dezvoltă tema nașterii miraculoase, care se exprimă printr-un număr mare de motive răspîndite în diferite specii literare, în

https://biblioteca-digitala.ro

toate ariile culturale ale lumii. Numeroase motive, între ele, sînt legate de conceperea prin ingurgitarea sau aspirarea vegetalului : T 510, 511.2 — 511.4.1, 541.11, 543—543. 2 etc. Dspre ierburi care au capacitatea de a zămisli, „precum faimoasa mătrăgună", amintesc mitologiile multor popoare. Iudeii și romanii numeau pe copiii „naturali" „copii din ierburi" sau „copii din flori" [62], ca și românii, de altfel.

Vom vedea, în continuare, că acest personaj participă la o serie de acțiuni care nu au nimic a face cu „lupta" sau cu răzbunarea. El este tratat într-o adevărată „tehnică magică", care amintește cu ușurință de unele practici din ritualele de fertilitate[63].

Din alăturarea portretelor celor doi protagoniști, portrete creionate în același fel în majoritatea variantelor orale, se evidențiază o deosebire fundamentală : Manea pare a fi un personaj luminos, ușuratic, cu mare agilitate în mișcări și nerăzboinc : dovadă că între cei doi eroi nu are loc o luptă propriu-zisă. Disputa lor este, mai ales, urmarea unor fapte care au generat o situație nenormală și seamănă, mai curînd, cu o apărare defensivă contra unei agresiuni și nu cu un atac pe care l-ar fi săvîrșit, mișelește, Manea. De altfel este ușor de observat că el nu ripostează în nici un fel atunci cînd este urmărit și ucis de Toma, nu schițează nici un gest de apărare. Toma Alimoș este cel care apare ca un uriaș puternic și întunecat : „*Să vez Toma Dalimoș,/ Savai, dîn Țara de Jos,/ C-un cojoc mare, lățos,/ Mi-l purta vara pă dos/ Și iarna cu mița-n jos,/ Ca să-i fie de folos,/ C-o ploșchiță ș-o vedriță,/ D-o vedriță cinci oca,/ C-un păhărel d-o oca,/ C-atît măsura erea*" [64]; „Ședea Toma Alimoș/ Născut din Țara dă Jos,/ C-un cojoc mare, mițos,/ Dă-l purta vara pă dos,/ Și iarna cu mița-n jos/ Că mi-e timpu răcoros [. . .] Iară Toma că-mi avea/ O vadră și cinci oca,/ D-abia-n brață mi-o ținea" [65]; „Tare vine și-m sosește/ Savai Toma d-a lu' Moș,/ Tocmai dîn Țara dă Jos,/ C-un cojoc mare, lățos,/ Că-l poartă vara pă dos,/ Și mi-l ține cam pă șale/ Ca să-i țiie de răcoare [. . .] Cu căciula ne-ndopită,/ Cu gheba neisprăvită,/ Cu cinci frîne la ciochină,/ Șapte, opt la buzunare/ Atîrnate-n găitane,/ Văluite-n mușamale,/ Băgate pă su' sumane,/ Strălucesc ca sfintu soare ! " [66].

Într-un număr restrîns de variante imaginea celor doi eroi se confundă. Manea este eroul uriaș : „Venea Manea al cîmpilor,/ Drăgăstosu florilor,/ Iubețu nevestelor,/ C-un cojoc mare, mițos/ Și cojocu-ntors pe dos/ Și c-o ghioagă neslujită,/ Numa din topor cioplită,/ Optzeci de oca venită" [67]. Dar, față de numărul total de variante analizate, portretul lui Toma Alimoș se conturează ca cel al unui uriaș autoritar și războinic. Credem că în această calitate, de ființă masivă, luptătoare, agresivă pătrunde el în tărîmul oprit.

Deci, în oricare dintre situații, indiferent de denominarea imediată a eroilor, conflictul se ivește, în fapt, între două personalități diferite : una autoritară, agresivă, masivă, uriașă chiar, iar cealaltă ușuratică, agilă, care se află, într-un fel, în legitimă apărare.

Manea îi reproșează lui Toma : „*Că pă tine cin' te-au dus,/ Moșiili mi-ai călcat,/ Livez' verz' mi-ai încurcat,/ Ape reci mi-ai turburat*" [68]. Recunoaștem aici același motiv al „spațiului interzis", călcat cu bună știință și agresivitate, motiv întîlnit în basmul fantastic și în alte cîntece epice cu tematică fantastică. Dar aici nu este vorba despre o simplă confruntare între un stăpîn oarecare al pămîntului și un străin venetic, ci o confruntare între un agresor redutabil și apărătorul, cu statut particular, al spațiului sacru. Prin intervenția lui Manea, Toma este împiedicat să „pîngărească", în

https://biblioteca-digitala.ro

continuare acest, loc de trecere al sufletelor dintr-o lume în alta, loc aflat la nivelul pămîntului sau, mai precis, în pămînt, străjuit de pomul vieții și de apa dătătoare de uitare, dincolo de care se întinde „cîmpia verde", locul de liniște și popas despre care vorbește atît de des textul tradițional al cîntecelor ceremonialului funebru. Acest spațiu, care aparține pămîntului, este protejat contra agresiunii de o reprezentare a pămîntului.

Deși tradiția populară românească nu știm să fi păstrat, pînă astăzi, amintirea vreunui personaj mitic care să materializeze acest spirit al pămîntului, totuși reprezentări ale acestuia credem că pot fi descifrate în urma studierii unor obiceiuri agrare, de fertilitate, a Caloianului, de exemplu, sau a practicilor de seceriș. Date referitoare la spiritul holdelor, mama grîului, a florilor, a animalelor au fost deja analizate în unele lucrări cunoscute [69]. În acest context putem aminti și existența unui spirit al cîmpului, *polevic* < *pole* „cîmp", în tradiția slavilor. El este uneori negru ca pămîntul, cu părul verde, gol sau îmbrăcat în alb, de statură mică. Slavii mai au o reprezentare cunoscută sub numele de *poludnița* < *polden* „miază-zi", care este imaginată ca o femeie sau fată înaltă, îmbrăcată în alb, care se arată celor ce lucrează în căldura amiezii și pedepsește pe cei ce nu fac pauză de lucru[70].

Credem că personajul cu care intră în conflict Toma Alimoș, „Manea al cîmpilor", păstrează, alături de semnificațiile mai recente, legate de haiducie sau de ideea confruntării între membrii obștei pe cale de destrămare, tocmai această străveche calitate de reprezentant mitologic al cîmpului, al vegetalului, care este atacat de forța necontrolată a umanului viguros. Ideea aceasta de agresiune este, cu deosebire, întărită în acele variante în care rolurile sînt inversate, Toma fiind cel care îl atacă pe Manea[71]. Din confruntare ambii protagoniști ies înfrînți. Este aici, de fapt, o altă ipostază a ideii de sacrificiu și ispășire, moarte și reînnoire sau transmitere, după moarte, a calităților virile, de forță și hotărîre. (Toma lasă moștenire bunurile pe care le deține fratelui său, unui tovarăș sau unui străin oarecare.) Datorită acestui context pe care l-am numi „sacrificial", context care se subînscrie ideii de moarte, s-au folosit toate acele elemente despre care am discutat pînă acum și care sînt atît de apropiate de ceremonialul funebru. Între ritualurile de fertilitate, practicile agrare sacrificiale și cultul morților există evidente legături, adesea subliniate în textele lucrărilor de specialitate. Rudra-Siva e zeu al morții dar și al fertilității[72]. Osiris, zeul sacrificat, era judecător al morților și stăpînul puterilor germinative[73].

Ideea că avem a face cu conservarea unui străvechi nucleu narativ despre sacrificiu, care este apropiat de practicile agrare, este susținută și de motive conținute în unele variante în care episodul uciderii lui Manea al cîmpilor este astfel prezentat : „*Cu stînga că mi-l ținea,/ Cu gura că-l judeca,/ Cu dreapta că-l ciopîrțea,/ Carnea din el că tăia,/ Și pă cîmp mi-o răvărsa,*/ Soarele osu-i ardea,/ Ciorii, coțofenile,/ Să-i scoată vederile/ Să-ș tragă păcatele" [74] ; „*Și pe Manea mi-l tăia,/ Jumătatea trupului,/ Cu trei coaste-al murgului,/ Bucățele mi-l făcea,/ De marginea drumului,*/ Cine pe drum că trecea,/ De sănătate-i ruga" [75] ; „*Să vez' Toma ce-i făcea,/ Un foc mare grămădia,/ Paloș din teacă scotea/ Și pă Manea-l ciopîrțea,/ Numai osu rămînea,/ Soarele că mi-l ardea/ Și pă foc că mi-l punea*/ Și Manea să pierdea" [76] ; „*Paloj din teacă-m scotea,/ Și-n Manea mi-l repezea,/ Mare claie mi-l făcea,/ La răspîntii-l-împărțea,*/ D-al dracului ce era./ Nici cîinii nu mi-l mînca" [77] ; „*Și pă Mania l-a tăiat,/ Frumos mi l-o tocat,*/ Carnea i-o-*mpărția la drumuri,*/ D-al dracului ce iera,/ Nici carnea cîinii n-o mînca" [78].

https://biblioteca-digitala.ro

Putem apropia acest motiv al uciderii și ciopîrțirii lui Manea de „străvechiul mit al durerii, al morții și al învierii lui Tamuz" [79]. În această ipostază Manea este o divinitate de tip agrar sacrificată, divinitate care are și funcția de stăpîn al spațiului de trecere al sufletelor celor morți dintr-o lume în alta. În cazul lui Toma, uriașul care transmite bunurile pe care le-a stăpînit unui alt reprezentant al speciei, ne aflăm în fața unei interpretări optimiste a semnificației sacrificiului : „e vorba de „moartea morții", puterea de fertilizare a morții, de puterea de viață a morții" [80].

Un ultim argument în favoarea ideii de integrare a nucleului narativ al cîntecului lui Toma Alimoș între acele nuclee narative care au străvechi semnificații rituale este cel furnizat de imaginea finală a „motivului mitologic al mormîntului vegetal". Toma Alimoș este îngropat la rădăcina „copacului vieții", într-un mormînt pe care i-l sapă calul purtător de suflete, învelit în frunzele scuturate din coroana copacilor, ca și Lazăr, eroul cunoscutului ritual de primăvară[81] : „*Calu-ncepea dă nări d-a străfiga,/ Din picioare că scăpăra,/ Toate părț' că să uita,/ Urechea pă stăpînă-so că punea,/ Și vedea că nu mai sufla,/ Aia cinci ulmi dîntr-o tulpină,/ Iel pă la un colz că mi-i ocolea,/ To' din nas că străfiga,/ Dîn picere scăpăra,/ Tainiță cu picerele că făcea/ Și pă Toma mi-l loa/ Și-n tainiță că mi-l băga/ Și cu dinții mi-l lua,/ În tainiță că-l arunca,/ Ai cinci ulmi dîntr-o tulpină/ Dă frunză să scutura/ Și pă Toma-l pînzuia/ Și frumos mi-l mormînta./ Dar pă el cine-l jălea?/ Păsările ciripea/ Și pă Toma mi-l jelea,/ 'N lume dă să pomenea*"[82]; „*Dară calu' ce făcea,/ Iar la gropană mergea,* [. . .] *Din picere zvopăia,/ Mare tainiță făcea,/ Cu dinții că mi-l lua/ Și-n tainiță mi-l/ băga,/ Vîntu, frate, mi-adia,/ Frunzili să scutura,/ Frumos mormînt că-i făcea*" [83].

Am amintit la începutul analizei de grupul variantelor culese din zona Argeșului, în care se remarcă, cu ușurință, inversarea rolurilor celor doi protagoniști, Manea fiind aici călătorul poposit la umbra copacilor. În una dintre variantele din zonă, culeasă și publicată de Al. Istrătescu în revista „Grai și suflet", intitulată *Manea*[84], acțiunea capătă multe note particulare, care o apropie de conotațiile rituale funebre. Este pus accentul pe reprezentarea morții, care îl însoțește pe Toma și chiar acționează împotriva lui Manea. Este o adevărată luptă cu moartea, moarte prezentată sub forma unei zîne războinice, asemănătoare vilelor sud-slave sau celor prezente în cîntecele despre Gruia. În varianta amintită Manea este prezentat la cîmp, dormind. El visează că se logodea „C-o fată de crai/ Dîn sus, dă pă plai". Or această imagine este cel mai des asociată, în cîntecul povestitor românesc, cu ideea morții. Manea pornește în căutarea acestei fete, într-un fel am spune în întîmpinarea propriei morți. La rădăcina ulmilor Manea se întîlnește cu zîna visată, care este urmată îndeaproape de Toma. „O zînă-n cale-i venea,/ Chiar cari să gîndea la ia/ Și mi-o urmărea Toma[85]". Conflictul pare a se naște din acest motiv și este generat de gelozia lui Toma. La rîndul ei, zîna întețește conflictul cu bună știință, pentru ca apoi să dispară. După uciderea lui Toma ea reapare : „Iote zîna că-m venea/ C-un cal mare și roșcat,/ Mergea ca vîntu turbat". Personajul războinic, călare, cu comportament aproape agresiv, este semnificativ pentru demonstrarea ideii de moarte, amintită deja. Însoțirea cu imaginea morții este specifică întregului grup de variante ale cîntecului acesta povestitor și pare mai clar ilustrată în motivele care alcătuiesc această variantă. Zîna care provoacă gelozia lui Toma îl și răzbună : „De mine n-ai scăpat", i se adresează ea lui Manea, „Că mi-ai luat ce mi-a fost drag./ Dară zîna

https://biblioteca-digitala.ro

ce făcea,/ O suliță că-m scotea/ Și-n ficat că-l înțăpa,/ Dă lîngă el dispărea" [86]. Eroul, omorît de zină, este îngropat la rădăcina ulmilor; calul pornește în urmărirea zinei pe care o ucide. Finalul pare a urmări, și aici, acea idee despre care am mai amintit, de „moarte a morții", care generează un sentiment reconfortant de victorie finală asupra morții. Dincolo de particularitățile evidente ale acestei variante argeșene, particularități care o fac să devină o prezență singulară în grupul variantelor cîntecului epic despre Toma Alimoș și Manea al cîmpului, ideile de bază care au constituit substanța nucleului narativ sînt aceleași.

Considerăm, așadar, cîntecul despre confruntarea dintre Toma Alimoș și Manea al cîmpului, în formele lui inițiale, mai precis în elementele nucleului său narativ, un text al conflictului de tip sacrificial dintre un erou agresiv, de substanță umană, și reprezentarea antropomorfă a unei divinități agrare autohtone. De aceea credem că acest nucleu narativ ar putea fi considerat ca unul dintre cele mai vechi aflate în substanța epicii versificate cîntate. În variante de cîntec epic acest nucleu narativ s-a materializat, probabil, mai tîrziu, atunci cînd se pierduseră semnificațiile lui rituale și se păstraseră active numai ideile de bază legate de confruntarea dintre doi rivali și moartea eroică, cavalerească, a unuia dintre ei, față de moartea obscură și lipsită de grandoare a celuilalt.

Textul cîntecului lui Toma Alimoș este un exemplu tipic de polivalență semantică încifrată într-un nucleu narativ specific.

NOTE

* Prima parte a acestui studiu a apărut în „Revista de etnografie și folclor" tom 31, nr. 1/1986.

[57] Vasile Bogrea, *Pagini istorico-filologice*. Cu o prefață de acad. Constantin Daicoviciu. Ediție îngrijită, studiu introductiv și indice de Mircea Borcilă și Ion Mării, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 421—422.

[58] AICED mg. 2880 R a, cules la 11 IX 1965 din localitatea Blejești — Teleorman de la informatorul C. Staicu.

[59] AICED mg. 92 g, cules la 26 III 1951 din localitatea Merenii de Sus — Teleorman, de la informatorul M. Burcea.
Vezi și AICED mg. 1952 c, fg. 4302, 6571a, 8618.

[60] AICED i. 6533, cules la 2 VIII 1947 din localitatea Caracal—Olt, de la informatorul V. Cosma.

[61] Vasile Bogrea, *op cit.*, p. 422.

„Amu ci-că era odată un om. Și omu-acela avea o mulțime de pămînt, ș-avea multe vite ș-avea tîrlă în țarină[...], mă rog mnitale, era bogat.

Într-o zi s-apucă femeia omului celuia și ie o traistă în mînă și s-o pornit pe-un cîmp. Ș-o strîns din toată buruiana cîte-o floare, mă rog din toate buruienile cîte erau pe cîmp o strîns cîte-o floare și le-o luat și le-o pus în traistă ș-o venit cu ele acasă. După ce-o venit acasă, o luat toate florile acelea, le-o pus într-o oală ș-o pus oala la foc să fiarbă. Și din fiertura aceea s-o făcut un fel de zamă.

Femeia o luat ș-o băut zamă de-aceea și s-o scaldat în zamă de-aceea și din ciasu-acela o purces groasă [...] s-o cunoscut de facere. Nu după multă vreme o dat Dumnezeu ș-o făcut femeia un copil și copilului aceluia i-o pus numele *Manea Cîmpului*. Că vezi dumneata, femeia din zama cei de flori s-o cunoscut de facere, de-o făcut băietu ista" (cf. Al. Vasiliu, *Povești și legende* culese de..., București, 1927, p. 223).

Vezi și Gheorghe Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, București, Institutul social român, 1945; Gheorghe Pavelescu, *Mana în folclorul românesc. Contribuții pentru cunoașterea magicului*, Sibiu, 1944.

[62] Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature*. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends by..., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1932—1936 (F. F. Communications, No. 106, 107, 108, 109, 116, 117).

https://biblioteca-digitala.ro

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arhitipologia generală. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Minerva, 1977, p 369.

[63] Referitor la practicile sacrificiale agrare citãm citeva fragmente semnificative din cunoscuta lucrare a lui J. G. Frazer, *Creanga de aur*: „Legenda ar putea fi o reminiscență a obiceiului de a ucide o victimă omenească întruchipînd poate spiritul grîului și de a-i împrăștia carnea sau de a-i împrăștia cenușa pe ogoare pentru a le fertiliza. În Europa modernă se rupe citeodată în bucăți efigia morții și bucățile se îngroapă în pămînt pentru ca recoltele să fie bogate; iar în alte părți ale lumii, se face la fel cu victimele omenești. [...]. Este posibil ca în epoca preistorică înșiși regii să fi jucat rolul zeului și, în această calitate, să fi fost uciși și tăiați în bucăți. Despre Set se spune [...] că a fost rupt în bucăți după o domnie de optsprezece zile, ce se comemora printr-o sărbătoare anuală avînd aceeași durată. Potrivit unei legende, Romulus, primul rege al Romei, a fost tăiat în bucăți de către senatori care i-au îngropat bucățile în pămînt; și ziua tradițională a morții sale se celebra la 7 iulie prin anumite ritualuri ciudate care aveau, se pare, o legătură cu fertilizarea artificială a smochinului. O legendă greacă povestea, de asemenea, cum Pentheus, regele Tebei și Licurg, regele edonienilor traci, s-au răsculat împotriva zeului viței de vie Dionysos, și cum necredincioșii monarhi au fost sfîșiați în bucăți, unul de către bacantele înfuriate, celălalt de cai. Aceste tradiții grecești pot fi reminiscențe desfigurate ale obiceiului de a sacrifica ființe omenești, mai ales regi divini [...].

În ansamblu toate aceste legende pun în evidență un obicei foarte răspîndit, acela de a dezmembra corpul unui rege sau al unui magician în bucăți și de a le îngropa în diferite locuri ale țării pentru a asigura fertilitatea solului și probabil și fecunditatea oamenilor și animalelor [...]".

În Bengal „Sacrificiile omenești erau oferite Zeiței pămîntului de triburi, ramuri de triburi sau sate, la sărbătorile periodice și în ocazii speciale. Sacrificiile periodice erau orînduite de obicei astfel pe triburi și diviziuni de triburi încît fiecare cap de familie să-și poată procura, cel puțin o dată pe an, o bucată de carne pentru ogoarele sale, îndeobște în timpul cînd își semăna principala recoltă" (cf. J. G. Frazer, *Creanga de aur*, III. Traducere de Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda, București, Editura Minerva, 1980, p.176, 177, 178, 291).

[64] AICED mg. 92 g.

[65] AICED mg. 2880 Ra.

[66] AICED mg. 1389, cules la 10 IV 1958 din localitatea Celei—Olt, de la informatorul N. Candoi.

[67] AICED fg. 6571 a, cules la 5 VII 1938 din localitatea Hotarele — Ilfov, de la informatorul Stan Șerban.

[68] AICED mg. 92 g.

[69] Ion I. Ionică, *Dealu Mohului*. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului, București, Tipogr. „Bucovina" I. E. Torouțiu, 1943.

Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român* adunate și așezate în ordine mitologică de..., Cernăuți, Tipografia Isidor Wiegler, 1903.

[70] S. A. Tokarev, *Credințele religioase ale slavilor* (traducere în ms. la Biblioteca I.C.E.D., f.l., f.a.).

[71] AICED fg. 6205, cules la 19 III 1938 din localitatea Românești—Gorj, de la informatorul I. Bîzu.

[72] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*. I — de la epoca de piatră la misterele din Eleusis. Traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 224.

[73] *Ibidem*, p. 101—104.

[74] AICED mg. 1389.

[75] AICED fg. 4302, cules la 31 VIII 1935 din localitatea Naipu—Teleorman, de la informatorul C. Lăcătuș.

[76] AICED i. 17858, cules la 26 VI 1957 din localitatea Ștefan cel Mare—Olt, de la informatorul N. Dămureanu.

[77] AICED mg. 1952 c, cules la 14 IX 1961 din localitatea Greaca — Călărași, de la informatorul Gh. M. Diu (Dioaie).

[78] AICED fg. 7799 b, cules la 15 X 1939 din localitatea Crivăț — Călărași, de la informatorul M. Stoica.

[79] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 362.

[80] „[...] toate activitățile responsabile (ceremonii de pubertate, sacrificii de animale sau sacrificii umane, canibalism, ceremonii funerare etc.) constituie, la drept vorbind, rememorarea asasinatului primordial. Este semnificativ faptul că agricultorul asociază cu o crimă munca, pașnică prin excelență, care îi asigură existența; în timp ce în societățile de vînători responsabilitatea carnajului este atribuită altuia, unui „străin" [...]. Semnificația acestor

https://biblioteca-digitala.ro

rituri este evidentă : plantele alimentare sînt sacre, pentru că s-au născut din trupul unei divinități [...]. Hrănindu-se cu ele, omul mănîncă, în ultimă instanță, o ființă divină. Planta alimentară nu este „dată" în lume așa cum este „dat" animalul. Ea este rezultatul unui eveniment dramatic primitiv, în cazul de față : produsul unui asasinat" (cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 39, 40).

Vezi și J. G. Frazer, *op. cit.*

[81] N.R., *Lazăr — o versiune românească a eroului vegetațional*, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 11, nr. 4, 1966, p. 319—339.

„În numeroase cazuri jertfa se eufemizează, iar maltratarea și omorul se mărginesc la un simulacru [...]. Filologia face în legătură cu asta o remarcă esențială asupra polisemiei inversate a termenilor sacrificiali latini, modificați pare-se dinlăuntru, prin antifrază [...] e momentul dialectic în care jertfa devine folos, cînd în moarte și în expresia ei lingvistică se strecoară speranța de supraviețuire. De unde tendința acestui întreg sistem sacrificial de-a deveni o simplă penalizare a răului și a morții prin dubla negație juridică. [...]. Lupta dintre Tiamat și Marduk ar fi exemplară pentru toate aceste lupte, lupta vegetalului împotriva secetei caniculare : Osiris împotriva lui Set în Egipt, Alecis împotriva lui Mot la fenicieni. Ca și filozofiile istoriei, nici mitologiile temporalității și ritmurile sacrificiale nu sînt la adăpost de polemică. E drept că timpul apare în ipostază de patimi esențiale și totodată de acțiune esențială și că optimismul uman și-a botezat de timpuriu pasiunile drept acțiuni. Dar în toate aceste cazuri, patimile dramatice ale zeului dobîndesc o nuanță epică ce provine, după părerea noastră, din modificarea eufemizată adusă sensului jertfei. Or sensul fundamental al jerftei, și al jertfei inițiatice, e, contrar purificării, acela de a fi un tîrg, un zălog, un troc de elemente contrarii încheiat cu divinitatea" (cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 384—385).

[82] AICED mg. 2201 b, cules la 18 VII 1962 din localitatea Ciuperceni — Teleorman, de la informatorul M. Dorcea.

[83] AICED mg. 1952 c, cules la 14 IX 1961 din localitatea Greaca — Călărași, de la informatorul Gh. M. Diu (Dioaie).

[84] *Manea*, în „Grai și suflet" nr. 5, 1931—1932, p. 248 ; cules din Căpățîneni—Argeș.

[85] *Ibidem.*

[86] *Ibidem.*

UNE INTERPRÉTATION NOUVELLE D'UN TEXTE DE CHANT NARRATIF : *TOMA ALIMOȘ* (II)

Résumé

La deuxième partie de l'étude commence par la détermination de l'identité du second héros du chant narratif — Manea.

Celui-ci apparaît, d'après les textes analysés, comme un vrai maître du lieu où s'arrêta Toma, cosubstanciel à l'espace où il mène son existence. Il paraît être un personnage serein, frivole, avec des gestes très agiles, paisible, le contraste de Toma qui était massif, sombre et agressif.

Dans quelque variante, Manea est tué par Toma par une vraie „technique rituelle". Manea paraît être une divinité sacrifiée du type paysan (rustique), qui a aussi le rôle (la mission) de maître de l'espace du passage des esprits des morts d'un monde dans un autre.

L'origine de ce chant narratif *Toma Alimoș* est une des plus anciennes, située dans le substance épique versifiée, chantée.

https://biblioteca-digitala.ro

VALOAREA „CENTULUI LUI ELLIS" PENTRU STUDIEREA IMPLICAȚIILOR LIMBAJULUI VERBAL ÎN FOLCLORUL PREMUZICAL ȘI MUZICAL. ASUPRA UNUI EXPERIMENT INTERDISCIPLINAR PSIHOLINGVISTIC ETNOMUZICOLOGIC*

GHIZELA SULIȚEANU

Pentru stadiul contemporan al dezvoltării etnomuzicologiei ca știință perfect conturată, pentru care au fost relevate principii și legi proprii de existență (25) și o arie largă de studiere inter- și intradisciplinară (29), aportul, din urmă cu un veac, adus de cercetările lui Alexander John Ellis în domeniul măsurării scărilor muzicale aflate la instrumentele diferitelor popoare (3) ne apare astăzi într-o nouă lumină ce îmbogățește cu mult rezultatele obținute în acel timp.

Așa cum considera Carl Stumpf, iar după el o seamă de alte personalități ca Erich M. von Hornbostel (3 : 3), Robert Lachmann (9 : 5), A. Z. Idelsohn (6), zorii etnomuzicologiei comparative apăreau deja fundamentați științific : „Der Begründer der vergleichenden Musikwissenschaft nach exakt-natur wissenschaftlicher Methode ist Alexander John Ellis, der in seiner Abhandlung : *On the Musical Scales of Various Nations* zu erst umfangreiche Messungen an exotischen Musikinstrumenten, die von Eingeborenen gespielt und als gut gestimmt bezeichnet wurden, veröffentlichte und zur Vergleichung der Ergebnisse die Cents-Berechnung eingeführt hat".

Ceea ce însă nu știm să se fi evidențiat pînă în prezent este calitatea de metodă a teoriei „centilor lui Ellis", ca și posibilitatea de aplicare la alte probleme privind componența scărilor muzicale. Or, tocmai valoarea metodologică i-a conferit atributul de a-și lărgi cîmpul de cercetare și către alte direcții de manifestare a sunetului și intervalelor muzicale.

Se pare că însuși Ellis și colaboratorul său, Alfred James Hopkins, preocupați de scopul imediat al aplicării „teoriei centilor" la fabricarea și acordarea instrumentelor muzicale, nu au întrezărit, la acea vreme, de pildă și *posibilitatea aplicării la scările prezente în muzica vocală.*

Cu toate acestea, chiar o seamă de observații importante făcute de Ellis în studiul său privind acordajul și scările muzicale la diferite popoare ne-au condus la lucrarea de față. Acestea au fost : „așa-numita înălțime relativă a fiecărui ton" ; caracterul oarecum fluctuant între anume limite ale sunetelor muzicale față de care măsurătoarea în centi reprezintă adesea o referire la un barem virtual ; necesitatea luării în considerație a execuției practicantului autohton[1] ; tratarea scărilor în lumina avansatei culturi

* Studiul a alcătuit subiectul unei comunicări susținute la cel de al II-lea eminar European de Etnomuzicologie de la The Queen's University, Belfast, Anglia, 22—29 martie, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale persano-arabe a secolelor IX—XIV din Europa (11), predominată de lucrările teoretice ale lui Al-Farabi (865—950 e.n.) și care, cu toată lipsa unor consemnări muzicale tipologice (11:2677), ne atestă totuși, pe baza practiciii, însoțirea instrumental-vocală[2]. Iar la toate acestea se adaugă mai ales concepția lui Ellis asupra muzicii ca rezultat al unei activități sociale, cultural-artistice, ea însăși încărcată de semnificații afective, estetice, predominată de trăiri psihologice posibil a fi socotite fiziologic și fizico-acustic, însă acestea doar ca operații de analiză parțială a fenomenului muzical.

1. Datorită calității metodologice pe care o deține procedeul de evaluare a intervalelor și scărilor muzicale prin cenți, s-a putut încerca și aplicarea acestuia la problematica studierii muzicii vocale tradiționale. Aceasta, deoarece, spre deosebire de muzica literată[3], creată după norme teoretice scrise, pentru care ar fi mai ușoară operația de măsurare a înălțimilor și intervalelor sunetelor respective, muzica tradițională populară, prin structura ei nativă, oralitatea transmiterii și funcționalitatea ei socială specifică, ne-a oferit într-adevăr cu generozitate un cîmp de studiu, însă pe cît de atractiv, pe atît de dificil.

Părăsind domeniul instrumental al necesității acordajului unitar într-un sistem muzical temperat, aplicarea metodei centilor la muzica vocală indică una dintre cele mai fluctuante situații. Nu întîmplător și nici paradoxal, aceste situații se află la baza unora dintre problemele vitale ale muzicii, de pildă, interrelația originară dintre limbajul verbal și cel cîntat; descoperirea pragului de trecere între execuția premuzicală și cea muzicală; determinant afectiv-socială și general-umană a existenței muzicii; scările și sistemele sonore premodale; importanța treptelor fluctuante în procesul modulatoriu și chiar — mergînd mai departe — încercarea de a se stabili o relație între scară și arhetip în tipologia muzicală. Toate aceste probleme ne apar legate între ele ca reprezentînd, în realitate, diferitele aspecte ale existenței sunetului în complexul muzicii tradiționale de factură populară, iar de cele mai multe ori tratarea uneia a putut oferi date importante și celorlalte.

1.1. Există în folclorul muzical românesc, ca și în tradiția altor popoare, o serie de manifestări vocale pe care cercetătorul le poate încadra uneori cu greutate printre structurile muzicale propriu-zise. Acestea sînt situate morfologic la granița dintre limbajul verbal și cel muzical și aproape totdeauna concepția colectivității deținătoare nu le consideră drept muzică (34), ci — după caz — : plîns după mort, povestit, strigăte de apel, de comandă la munca forestieră, vorbit copilului pentru a-l adormi sau citit, ca în cazul rugăciunilor evreilor și al altor popoare (21, 9—10) etc. Putem chiar afirma că aproape o treime din interesanta colecție din mai multe colțuri ale lumii exemplificată în metoda cantometrică a lui Alan Lomax (10) se află la acest nivel.

Alteori, găsim astfel de exprimări intercalate în tipuri muzicale ca pasaje intonate mai mult sau mai puțin sporadic, punctînd desfășurarea narativă în baladă sau ca parte introductivă la un veritabil bocet sau ca îndemn la adormirea copilului etc.

1.2. Urmărirea timp de peste trei decenii a problematicii relației dintre exprimările verbale, premuzicale și muzicale aflate în diferite categorii folclorice s-a soldat, pînă în prezent, cu o seamă de rezultate privind : sistemul de proză melopeică în bocetele din ceremonialul funebru (16, 21,

https://biblioteca-digitala.ro

22, 23, 34); strigătele meșteșugarilor și vînzătorilor ambulanți (13, 34); strigătele de comandă la munca forestieră (20, 34); cîntecele de leagăn (24, 31, 34, 37); folclorul copiilor (25, 34); balada (17, 18, 19, 34, 35, 36); strigăturile ce însoțesc dansul popular (29, 34). Cercetările au evidențiat de fiecare dată existența unei relații originare comune între limbajul verbal și cel muzical, locul de trecere de la unul la celălalt, prezența unor aceleași incipituri intervalice premuzicale și muzicale, capabile a ne indica deja veritabile nuclee sonore ale unor sisteme premodale; înrudirea dintre sunetele premuzicale și devenirea lor muzicală în cadrul unei aceleiași execuții; iar, după caz, și sunetele și intervalele fluctuante prevestitoare ale transformării scării muzicale respective.

1.3. Ceea ce nu se putuse încă afla a fost răspunsul la întrebările: Cînd și cum se produce *trecerea* de la exprimarea verbală la cea muzicală? În ce constă pragul de diferențiere? Care este implicația de natură afectivă? În sfîrșit, relația dintre arhetip și scara muzicală a tipului.

Aveam de a face nu cu o simplă problemă ținînd de intervalele consemnate pe portativ — chiar și atunci cînd reprezentau caracteristicile limbajului verbal —, ci cu aflarea unui proces al structurii scării muzicale, uneori dependent de categoria folclorică din care făcea parte, față de care fixarea înălțimii sunetelor componente nu era îndeajuns. Apelarea la fizica acustică, psihologie și fonetică cere și interpretarea datelor fizice și fiziologice obținute, spre a se realiza o legătură mai strînsă cu condițiile social-istorice, culturale și artistice ale existenței psihologice a folclorului uman, o lărgire a ariei de cunoaștere în cuprinsul căreia reacția afectivă se cerea multilateral și interdisciplinar analizată.

2. Firesc s-au pus întrebările: În ce măsură metoda pe care o vom numi „*a centilor*" poate fi eficientă la studierea muzicii vocale? Ce ne poate oferi în plus față de metodele și mijloacele folosite pînă în prezent?

Personal, am căutat să-i valorific atît direcționarea interdisciplinară către psihologie, psiholingvistică și fonetică, cît și, mai ales, caracterul experimental cu posibilitățile lui excelente de verificare.

Stabilirea prin centi nu numai a scării muzicale, ci și a întregii desfășurări a melodiei au fost puse în relație cu conținutul semantic, izvorît din textul și funcționalitatea piesei respective.

De asemeni, teoria și metoda centilor, aplicate la muzica vocală, necesită înainte de a se trece la exemplificarea propriu-zisă și cîteva explicații de ordin psihologic și fonoaudiologic.

2.1. Prin gradul de relativitate a măsurătorii în centi a scărilor găsite în muzica instrumentală nu se înțelege o reliefare a unei situații de incertitudine, ci prezența unui element cu valoare de constanță relativă[4], aflat în plin proces de transformare și posibil a marca un moment din evoluția sistemului sonor. Prin aceasta însă, asistăm și la apropierea de situația muzicii vocale mai adînc ancorată în evidențierea diferitelor ei stadii de evoluție, cu perioadele lor de trecere de la stadiul primar premuzical la cel muzical, iar aci, de la scările premodale arhaice la cele modale mai evoluate.

Măsurătoarea în centi a intervalelor poate clarifica — prin raportare la scara temperată — apartenența acestora la anume sisteme sonore și verifica astfel ceea ce transcriitorul a realizat într-o primă operație de consemnare directă a muzicii respective.

2.2. Faptul că există uneori o bună doză de subiectivitate în evaluarea după auz a înălțimii sunetelor și, implicit, în aceea a intervalelor, pare

https://biblioteca-digitala.ro

să se datoreze fondului psihologic, care determină însăși exprimarea muzicală, respectiv împlinirea ei. Avem a face cu o situație reală, ce deseori ne prezintă măsurători obiective deviate însă de la înălțimile standard ale sunetelor în cauză. Și toate acestea fără a fi observate de către cîntărețul practicant, în timp ce cercetătorul transcriitor — deși cu ajutorul unei aparaturi adecvate —, chiar dacă sesizează diferențele le va raporta la un același sunet, ce-i drept consemnîndu-l urcat sau coborît, așa cum vom putea observa în experimentul prezentat.

2.3. De peste un veac psihologia muzicii se bucură de o atenție specială. Cercetători de prestigiu, în frunte cu Carl Stumpf, socotit, de altfel, întemeietorul psihologiei muzicale prin lucrarea sa *Tonpsychologie* (7 : 83), apoi W. Köhler, Christian von Ehrenfels, Boris Mihailovici Teplov, S.L. Rubinstein și mulți alții, cu căutat că cunoască fenomenul muzical nu numai sub aspectul său fizico-acustic și fiziologic, ci să-i descifreze substanța specifică capabilă a declanșa o emoție artistică (7).

2.4. Cercetările personale, întreprinse prin transcrieri experimentale, în problematica legăturii dintre exprimarea verbală premuzicală în proză sau versificația melopeică și cea muzicală (14, 16—25, 30—37), ne-au evidențiat — așa cum de altfel vom avea ocazia să observăm și la experimentul prezentat mai departe în lucrarea de față — existența unui prag diferențial cu rol de trecere. Transpunerea acestuia în cenți ne-a putut indica faptul că execuția sunetelor și intervalelor în cauză a suferit transformări de intonare. Aceasta ne-a condus către întrebarea dacă nu cumva componentele sunetului muzical, respectiv : înălțimea, intensitatea, timbrul și durata, dețin o pondere diferită în exprimarea muzicală și cea vorbită, ca de pildă : înălțimea primînd în vorbire, iar timbrul în muzică.

2.5. Socotit ca o „calitate specifică a senzației auditive" [5] (8 :132) și formînd „atributul fundamental al muzicii" (2 : 114, 5 : 113—115), timbrul, deși a fost luat în considerare de toți acei ce studiau sunetul — ca unul dintre componentele de bază —, nu a fost analizat la adevărata lui valoare muzicală decît numai de la începutul secolului nostru. O dată cu cercetările lui W. Köhler care, în lucrarea sa *Akustische Untersuchungen* observă că toate experimentele psihologice au fost făcute numai asupr înălțimii tonului, „timbrul fiind sau negat sau menționat în treacăt ca u moment secundar" (apud 7 : 198), se poate observa cum ulterior i s-a acor dat timbrului o atenție din ce în ce mai mare (2, 5, 7, 8). Cu toate acestea nu știm pînă în prezent să i se fi atribuit o pondere mai mare față de c elelalte componente în emiterea sunetului muzical [6].

2.6. Dintre diferențierile găsite de fonoaudiologie în analiza comparativă între vocea vorbită și cea cîntată, de *un interes special* pentru problematica evidențierii specificității muzicii vocale ni se prezintă constatările lui Gabriel Cotul (5 : 380—382), dintre care citățm :

a) *comportarea diferită a efectorului fonator* : „în vocea cîntată deschiderile glotice sînt de caracter periodic și frecvența acestora este integrată de către scoarța auditivă", în timp ce „în vocea vorbită deschiderile glotice sînt cvasi-periodice și frecvența de emisiune este *fluctuantă*, nefiind integrată de cortexul auditiv", apoi „în vocea cîntată frecvențele emise sînt cuprinse de întreaga țesătură vocală", în timp ce „în vocea vorbită frecvențele emise se limitează la două benzi înguste, 100—280 c/s pentru bărbați în primul registru și 260—560 c/s pentru femei în registrul al doilea" (5 : 380) ;

b) *comportarea diferită a pavilionului faringo-bucal* : „în vocea cîntată conformația pavilionului este precisă și ținută, în vorbire ea este *fluc-*

https://biblioteca-digitala.ro

tuantă pe toate sunetele emise; în vocea cîntată absorbțiile în pavilion sînt extraordinar de accentuate, predominînd timbrul extravocalic, în timp ce în vorbire atît absorbțiile, cît și timbrul sînt slabe" (5: 381);

c) *comenzile și controalele* apar „în vocea cîntată realizate de către cortexul auditiv, iar în vorbire comanda și controlul sînt absente; în vocea cîntată *comanda și controlul timbrului* se exercită dublu, prin corticalizare cu ajutorul schemei corporale și printr-un control auditiv, într-un grad mai redus, iar în vorbire nu intervine decît un control asupra semnificației discursului" (5: 381);

d) *structura acustică a undei vocale exterioare:* în vocea cîntată găsim „prezența bine exprimată a timbrului vocalic, extravocalic și a lui vibrato", în timp ce în vorbire găsim „absența timbrului extravocalic și a lui vibrato, iar timbrul vocalic este slab definit" (5: 381—382).

Toate aceste dovezi din domeniul fonoaudiologic sînt atestate în existența folclorului muzical și, ceea ce este mai important, deseori chiar în aceeași execuție.

2.7. Încercarea de a se transcrie pasajele parlatto-melopeic ne-a demonstrat că pe aceleași intervale cu cele muzicale, deși pe sunete aparent similare ca înălțime, nu găsim în realitate la măsurătoare un același număr de hertzi și, respectiv, cenți tocmai datorită faptului că intonația timbrală este aceea care diferă[7]. Această diferențiere, sesizată de o aparatură specială de măsurare, poate trece însă neobservată de auz, sunetele și intervalele fiind supuse, în acest caz, psihologic, fenomenului de iluzie auditivă ce le raportează la cele cunoscute și stereotipizate deja în percepția muzicală (27, 34). Dar aceasta mai poate indica și rolul important pe care interpretarea afectivă a limbajului verbal îl deține în procesul de formare a limbajului muzical (34).

Astfel, la un veac de la apariția cărții lui Herbert Spencer, *Origin and Function of Music* (12), îi găsim și alte argumente puternice pentru susținerea teoriei sale, prin care se afirmă că muzica s-a născut din accentele și intonațiile limbii (12) ca una dintre principalele ei rădăcini.

3. În continuarea considerentelor teoretice ce ne-au condus la realizarea prezentei lucrări[8], vom acorda locul cuvenit părții de expunere a metodologiei aplicate și a rezultatelor obținute.

Din 1966 și pînă în prezent, pentru aflarea rolului implicațiilor limbajului verbal în exprimările premuzicale și muzicale am folosit metoda experimentală în diferitele ei tipuri: de laborator, naturală sau indirectă[9], cu predilecție pe cea de laborator[10]. Deși mai puțin folosit — datorită necesității unei aparaturi speciale, dar și dificultății realizării — acest tip de experiment s-a dovedit foarte util în probleme pentru a căror rezolvare se apelează la fizica acustică, fiziologie, fonetică și lingvistică. De pildă, în 1966 experimentul realizat a contribuit la aflarea legăturii dintre cuvînt și muzică prin detectarea naturii psihofiziologice a unei celule muzicale specifice cîntecului de leagăn, executată în parlatto-afectiv ușor melopeizat (16 : 375, 24). De astă dată metoda experimentală a fost folosită în colaborare cu „metoda cenților", numai astfel experimentul putînd corespunde problemelor prezentate pe parcursul lucrării de față, pornită inițial de la observația deosebitei muzicalități de natură afectivă a limbajului verbal, în relația ei cu exprimarea premuzicală și muzicală propriu-zisă. Prezența parlatto-ului astfel melopeizat în execuția folclorică se petrece printr-o trecere lină spre muzică într-o perfectă continuitate sonoră. La cîteva audieri ale unui astfel de parlatto, sunetele limbajului verbal ne apar perfect muzi-

https://biblioteca-digitala.ro

calizate, astfel încît nu numai că ele pot fi fixate pe portativ cu oarecare ușurință, dar ne indică și o seamă de intervale preferențiale (33 :168—177), nu întîmplător aflate și în exprimarea muzicală din tipul respectiv.

3.1. *Tehnica experimentală aplicată* a cuprins următoarele operațiuni : I. alegerea exemplului supus experimentării ; II. transcrierea pieselor pe note muzicale după înregistrarea pe bandă de magnetofon ; III. transcrierea înălțimii sunetelor muzicale în hertzi (v.b.sec.) ; IV. măsurarea intervalelor în cenți ; V. extragerea intervalelor din cuprinsul aceleiași execuții ; VI. raportarea acestora la tabelul lui Ellis după cele mai cunoscute intervale exprimate în cenți (3 : 9) și VII. extragerea scării muzicale cumulative și a celor componente pe propozițiile muzicale și consemnarea în cenți a intervalelor respective.

Ca aparatură au fost folosite : un magnetofon UHER Universalgerät 5000, un generator de ton (Zvunodom Generator) tip 3G-12 conectat cu un Frequency Counter E I2I4[11] stabilit la oscilația de 10 secunde pentru fiecare sunet. Toate aceste aparate aparțin Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București[12]. Ținem să menționăm că, de-a lungul celor peste două săptămîni de realizare a experimentului, s-a lucrat cu aceleași aparate, pentru a se micșora posibilitățile inerente de oscilație a aprecierii sunetelor și, respectiv, intervalelor muzicale.

I. Pentru experimentare au fost alese două exemple : *un bocet* în sistemul de proză melopeică și *o baladă* de formă liberă, primul exemplu reprezentînd o execuție într-o funcționalitate socială mai aproape de exprimările primare de natură psihofiziologică, iar cel de al doilea situîndu-se la polul opus, printr-o funcționalitate pronunțat artistică mai evoluată.

În primul exemplu, realizat în execuție pur vocală (plîngerea mamei decedate), femeia începe a se văita printr-o vorbire cu intonații ușor melopeizate, determinate de starea ei afectivă. Abia într-a șaptea propoziție, pe cuvintele cu caracter de apel „mumușoara mea mamă", asistăm la trecerea către unul dintre tipurile muzicale specifice zonei respective.

Cel de al doilea exemplu, balada, se află în execuția vocal-instrumentală a unui virtuos lăutar violonist. Ea expune povestea unui viteaz predat dușmanilor de către servitorul său, pe care apoi îl pedepsește îndată ce este liber. În baladă, părțile de parlatto-melopeic marchează momente speciale din desfășurarea dramatică, iar din cea supusă experimentării am folosit două dintre acestea : momentul îndemnării fetelor întîlnite pe drum de către turci de a divulga locul unde se află viteazul Vulcan și momentul cînd aceiași soldați turci oferă slugii viteazului bani, pentru ca acesta să-l trădeze. În baladă îmbinarea dintre părțile de vorbire și cîntat se petrece lin, spre deosebire de bocet, că aci prezența parlatto-ului nu este spontană, ci deliberată, cîntărețul urmărind anume efecte dramatice. În lucrarea de față, însă, economia spațiului nu ne permite să prezentăm decît primul exemplu.

II. Transcrierea muzicală a fost verificată din cînd în cînd cu ajutorul diapazonului, de obicei pe sunetele ținute. Aceasta, pentru a se observa unele deviații provenite din cauze obiective, ca : influența părților parlatto, coborîrea ușoară a corzilor la cîntăreții violoniști sau chiar, uneori, scăderea tensiunii electrice, cît și subiective, ca : posibilitatea transcriitorului de a interpreta înălțimea reală a sunetelor între anumite limite, fenomen constatat de altfel în psihofiziologie. În astfel de cazuri sunetelor în cauză li s-a indicat deasupra, printr-o săgeată urcată sau coborîtă, direc-

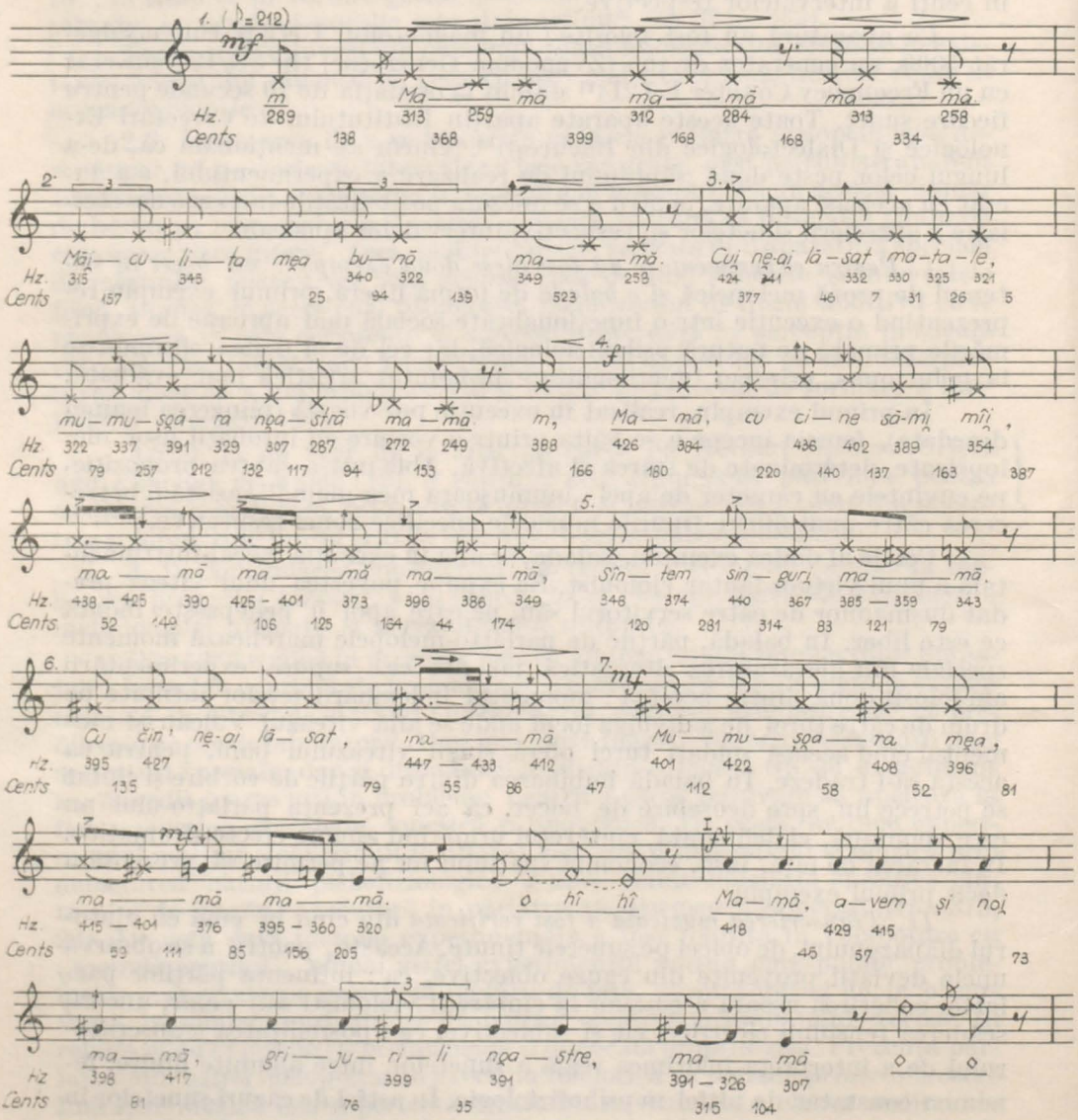
https://biblioteca-digitala.ro

cas. 5 I

Funeral repertory

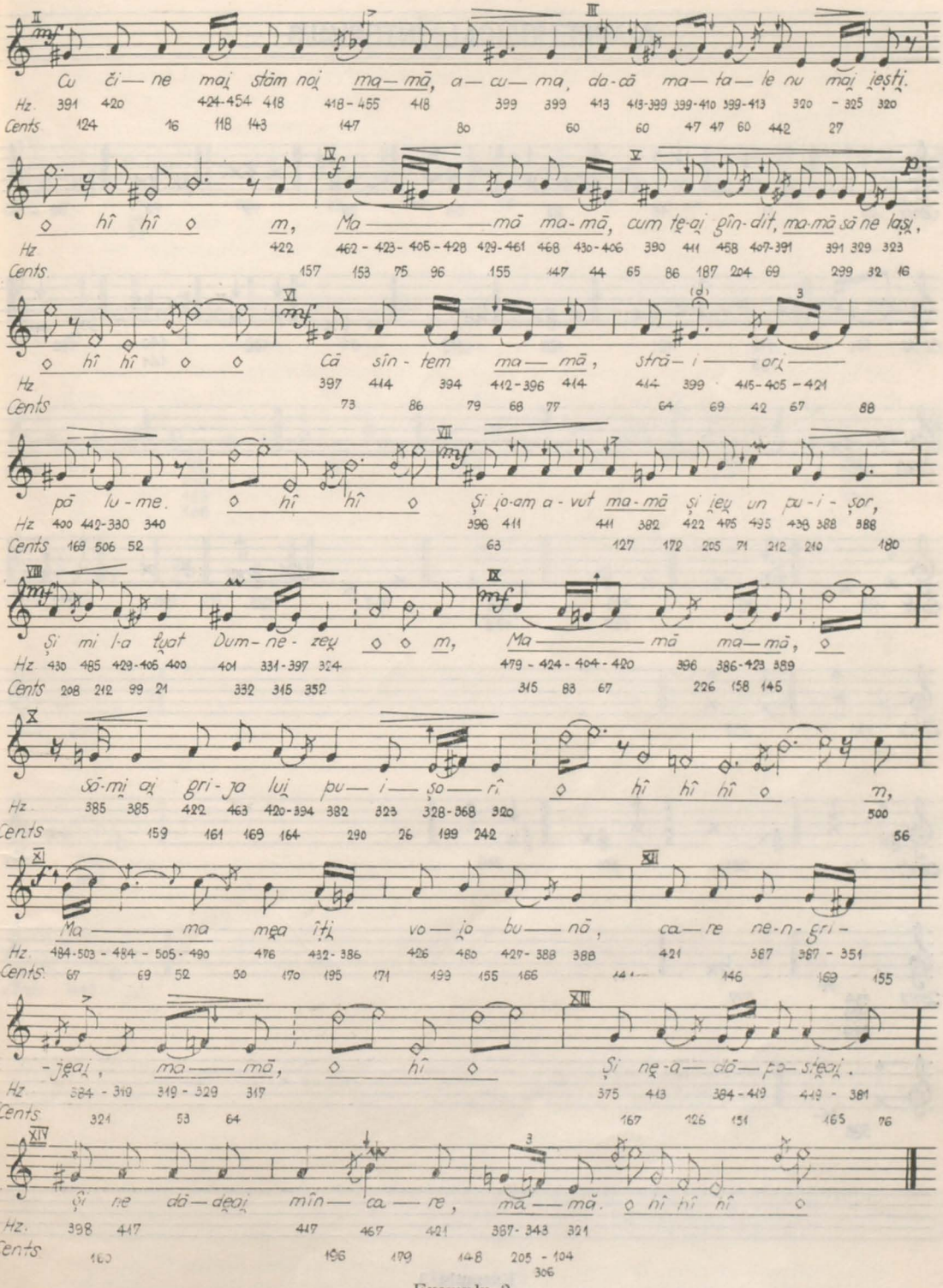
orig. Bărăganul [Radu Vodă] Brăila
ex. Ecaterina Cimpoaie 72 ani
res. G. Sulițeanu 27 I 1985
trans. G. Sulițeanu I 1985

LAMENTATION FOR MOTHER



Exemplul 1

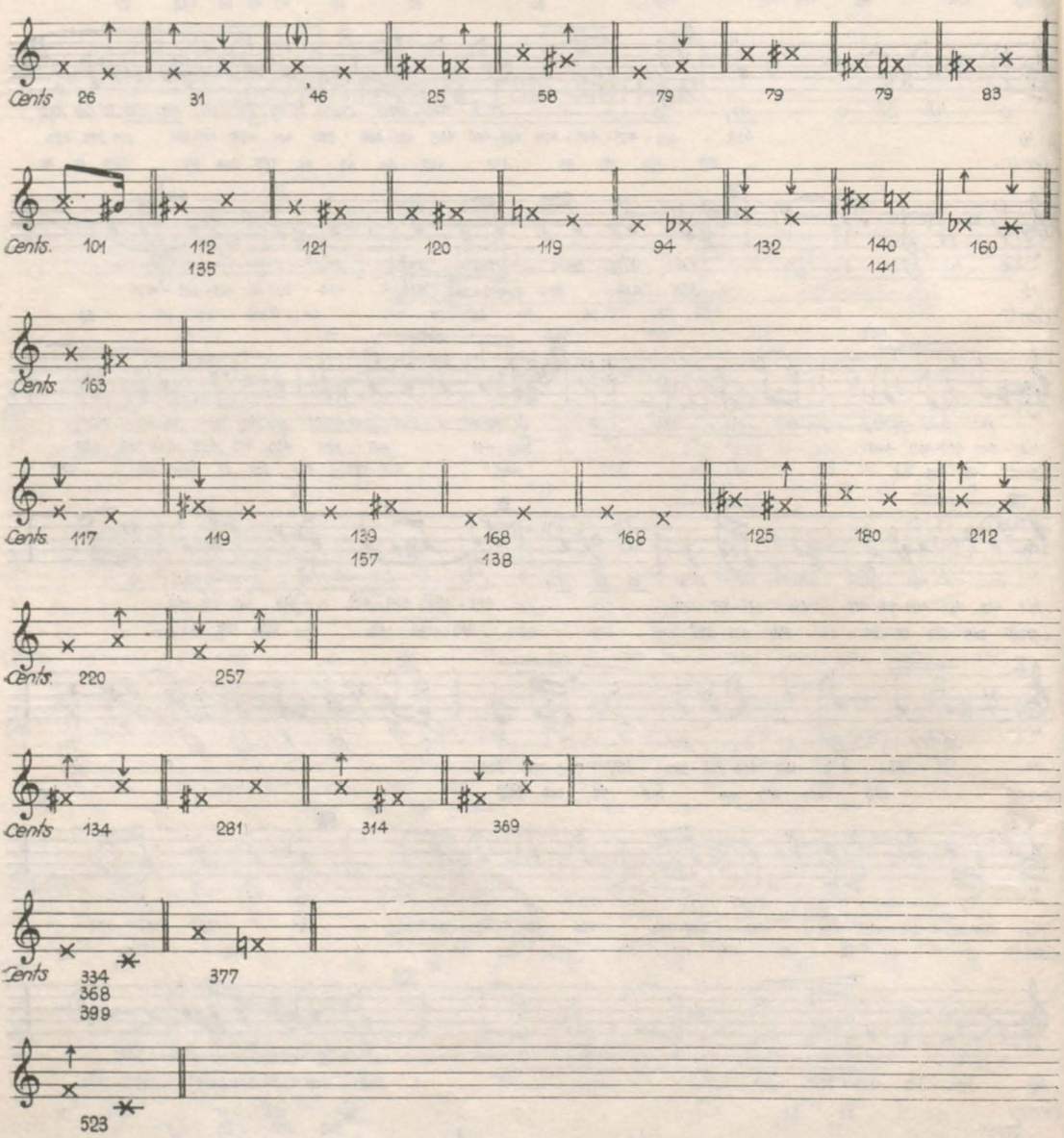
https://biblioteca-digitala.ro



Exemplu 2

https://biblioteca-digitala.ro

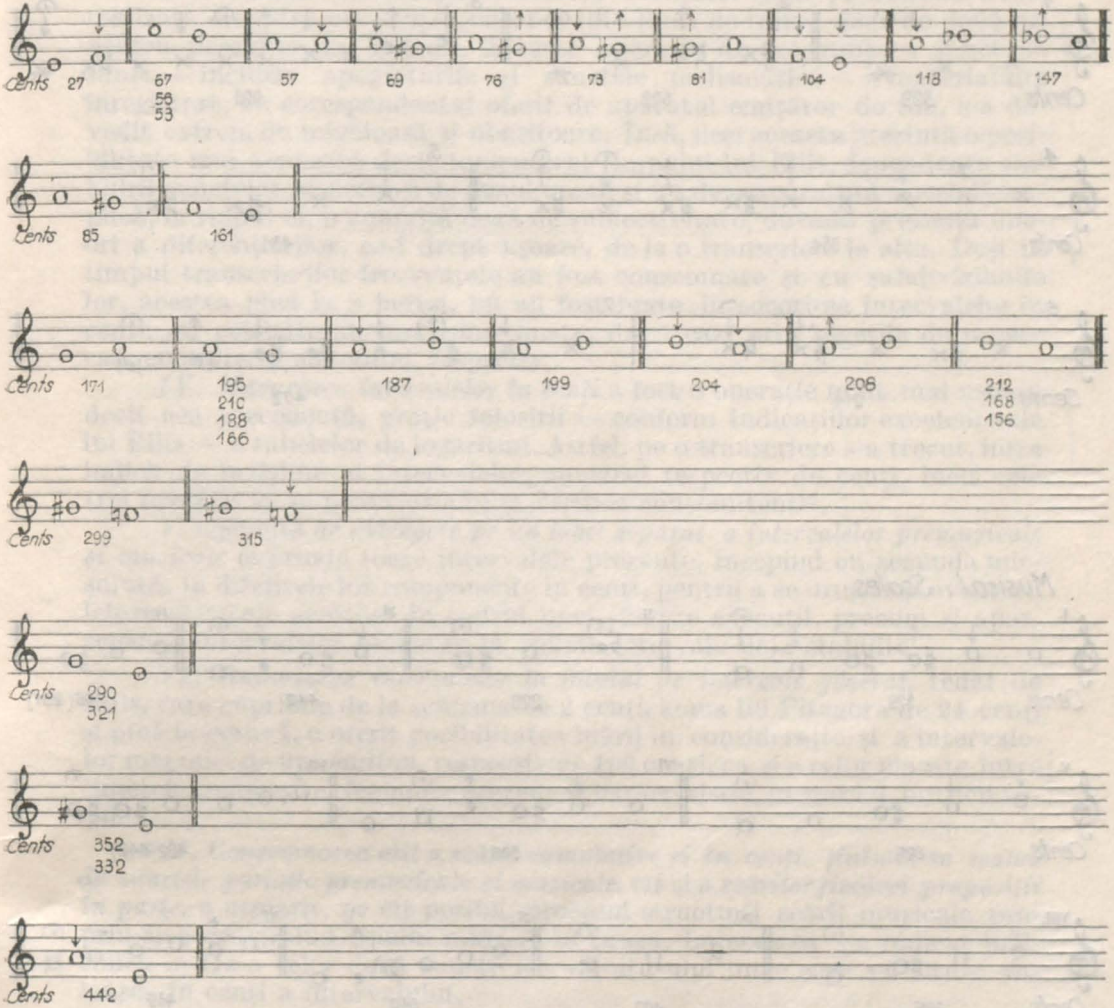
A. PREMUSICAL INTERVALS



Exemplu 3

https://biblioteca-digitala.ro

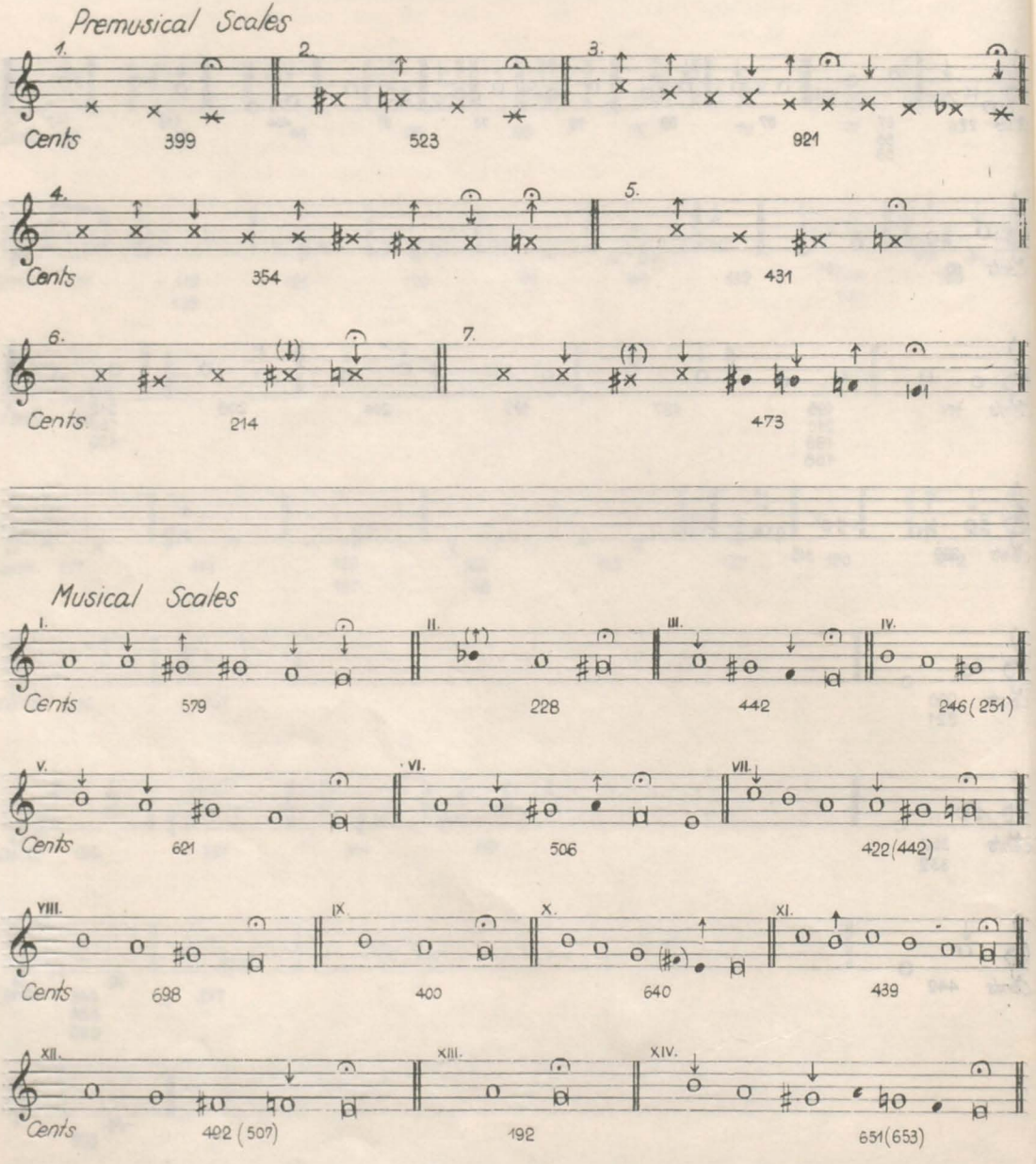
B. MUSICAL INTERVALS



Exemplu 4

https://biblioteca-digitala.ro

C. TABEL OF SCALES



Exemplu 5

https://biblioteca-digitala.ro

ția devierii, posibil de altfel a fi observată pe concret prin operația ulterioară a stabilirii frecvențelor înălțimii. Pentru identificare, propozițiile premuzicale au fost numerotate cu cifre arabe de la 1 la 7, iar cele muzicale cu cifre latine de la I la XIV.

III. Stabilirea frecvenței în hertzi (a vibrațiilor duble pe secundă) a fost realizată de patru ori pentru bocet și (din lipsă de timp) doar de două ori pentru pasagiile din baladă. Această operație de confruntare sunet cu sunet — inclusiv apogiaturile și sunetele melismatice — a materialului înregistrat, cu corespondentul oferit de aparatul emițător de ton, s-a dovedit extrem de migăloasă și obositoare. Însă, deși aceasta prezintă o posibilitate mai avansată decît tonometrul timpului lui Ellis, dependența stabilirii sunetelor respective de auzul uman și nu de o aparatură specială implică, la rîndul ei, o anumită doză de subiectivitate, dovadă prezența uneori a diferențierilor, ce-i drept ușoare, de la o transcriere la alta. Deși în timpul transcrierilor frecvențele au fost consemnate și cu subdiviziunile lor, acestea pînă la 5 hertzi, nu au fost luate în socotirea intervalelor în cenți, iar celelalte au fost consemnate, după caz, prin săgețile de urcare cau coborire a sunetului respectiv.

IV. Măsurarea intervalelor în cenți a fost o operație mult mai ușoară decît cea precedentă, grație folosirii — conform indicațiilor excelente ale lui Ellis — a tabelelor de logaritmi. Astfel, pe o transcriere s-a trecut, între indicii de înălțime ai intervalelor, numărul respectiv de cenți, încît cele trei operații să se poată urmări și verifica concomitent[13].

V. Operația de extragere pe un tabel separat a intervalelor premuzicale și muzicale cuprinde toate intervalele prezente, începînd cu secunda micșorată, în diferitele lor componente în cenți, pentru a se urmări și eventualele oscilații ale acestora în cadrul unei singure execuții, precum și apartenența intervalelor oscilante la anume intervale deja stabilite.

VI. Raportarea intervalelor la tabelul de intervale general, redat de Ellis, care cuprinde de la schizma de 2 cenți, koma lui Pitagora de 24 cenți și pînă la octavă, a oferit posibilitatea luării în considerație și a intervalelor mai mici de un semiton, respectiv de 100 cenți, ca și a celor plasate între sunetele temperate, fenomen prezent și caracteristic, în special, muzicii vocale.

VII. Consemnarea atît a scării cumulative și în cenți, ținîndu-se seamă de sunetele parlatto premuzicale și muzicale, cît și a *scărilor fiecărei propoziții în parte*, a urmărit, pe cît posibil, procesul structurii scării muzicale propriu-zise aparținînd tipului muzical în cauză. La acestea s-a indicat înălțimea în Hz a celor două sunete ale ambitusului între care s-a situat valoarea în cenți a intervalului.

3.2. *Rezultatele obținute și interpretarea.* În urma aplicării tuturor acestor operațiuni la ambele exemple, s-au putut obține o seamă de rezultate nu întîmplător asemănătoare. De aceea, pentru lucrarea de față ne-am putut opri doar la exemplificarea bocetului, avînd de a face cu una și aceeași problematică. Calea metodologică a îmbinării metodei experimentale cu aceea a cenților s-a dovedit fructuoasă, printr-o dublă verificare a unor premise ivite pe parcursul a peste trei decenii de studiere a implicațiilor limbajului verbal în exprimarea premuzicală și cea muzicală. Realizarea experimentului însă a permis și o seamă de observații noi, care, alăturate celor deja cunoscute, au darul de a deschide și alte perspective cercetării.

a) O primă observație are în vedere atestarea devierilor de frecvență referitoare la un sunet, fenomen urmărit și de unii psihologi ai muzicii, ca :

https://biblioteca-digitala.ro

Seashore (1919), Teplov (1947), Golu (1967), devierile putînd atinge și diferențe de 30—50 Hz (7 : 118)[14]. Grație experimentului însă, s-a putut observa cum diferențierile se realizează și după modalitatea de execuție. Astfel, oscilările de frecvențe apar mai numeroase la interpretările parlatto și mai puțin în părțile vocale muzicale, în timp ce la intermezzo-urile instrumentale violonistice ale baladei, acestea sînt foarte puține. Și la bocet, pe măsură ce se instaurează intonarea tipului muzical respectiv, sunetele oscilante dispar.

b) Se pare că fenomenul de fluctuație al unui sunet se prezintă și dependent de direcția sa ascendentă sau descendentă în desfășurarea melodică și, de asemeni, uneori de locul pe care îl ocupă în structura scării muzicale. Sînt afectate acele sunete care pe tabelul intervalelor premuzicale ne indică procesul de formare a intervalului muzical din starea premuzicală sau trecerea spre un stadiu de continuare a unei structuri noi, în cazul nostru transformarea structurii cromatice spre stabilirea ei diatonică.

c) Raportînd tabelul de intervale premuzicale și muzicale extras din transcrierea-experiment la tabelul general al lui Ellis se poate observa cum toate aceste sunete fluctuante față de scara temperată, departe de a reprezenta un haos, își găsesc explicarea înălțimii lor în Hz și a intervalelor în cenți corespunzătoare de astă dată altor intervale decît cele stabilite prin scara temperată, ca de pildă sfertul de ton și koma.

d) Cele mai multe oscilații intervalice au putut fi observate producîndu-se asupra secundei mici și mai puține asupra secundei mari, firesc atît una cît și alta cu oscilații mai numeroase în execuția premuzicală. În execuția premuzicală fluctuația secundei mici se petrece între intervalul micșorat de 26 cenți *(fa — mi* urcat) și cel mărit de 163 cenți *(sol — fa diez* coborît). În execuția muzicală găsim intervalul secundei mici între 27 cenți *(mi — fa* coborît), koma septimală și 161 cenți *(fa — mi)* ca interval mărit depășind ușor trisemitonul trompetei (151 cenți). Dacă avem în vedere că semitonul este un interval mai nou apărut[15], în procesul de conștientizare a sunetelor muzicale (33 : 136—152) ne putem explica toate aceste fluctuații, mai ales într-o exprimare de natură psihofiziologică primară, ca aceea a plînsului din ceremonialul funebru. În exemplul dat, fluctuația secundei mici pe porțiunea la — sol diez pare a se datora și instabilității scării cromatice în trecerea ei spre forma diatonică.

e) Mai puțin oscilant, intervalul de secundă mare se realizează în execuția premuzicală între structura micșorată de 119 cenți și cea mărită de 257 cenți, iar în execuția muzicală găsim de la 171 cenți (sol — la), la 212 cenți (si — la).

Se mai poate observa cum secunda mare deține o poziție deja perfect stabilă față de cea premuzicală și de asemenea față de secunda mică din ambele ipostaze.

f) Fenomenul de oscilare, observat asupra unui aceluiași interval compus din aceleași sunete, ca de pildă secunda mare *(la — sol)* cîntată pe ambitusuri de 166, 188, 195 și 210 cenți, ne indică în afară de primul caz — ca fenomen de micșorare — abaterile incluse obișnuit în sistemul temperat și care dau măsurării calitatea de constanță relativă.

g) Din analiza tabelului de scări muzicale se poate atesta faptul că există o anume relație între prezența sunetelor și a intervalelor fluctuante, structura scării muzicale a sistemului sonor și procesul modulației respective. Procedeul metodologic de separare a scărilor pe propozițiile muzicale și aci, la rîndul lor, separate pe execuția premuzicală și cea muzicală și-a

https://biblioteca-digitala.ro

dovedit o mult mai mare eficiență decît dacă s-ar fi rămas numai la scara cumulativă pe întregul exemplu. Astfel, consemnarea sunetelor componente ale bocetului exemplificat nu ne mai apare ca o nebuloasă, ci indicîndu-ne un proces contrar, de organizare a unui anume sistem sonor aflat pe calea evoluției.

h) Comparîndu-se scările propozițiilor parlatto-melopeic cu scările tipului muzical, se observă structura unei scări premodale pentacordice de tip cromatic cu secunda mărită între treptele doi și trei (fa — sol diez), în transformarea pe parcurs prin tricordul major (sol — la — si) către un sistem diatonic cu ușoare inflexiuni cromatice. Găsim cadența finală pe treapta întîi (*mi*), cu cezuri posibile pe treapta a treia (*sol*), iar ca o licență pe treapta a doua (*fa*).

i) Între cele două părți distincte, ultima propoziție a primei părți, respectiv a 7-a, pare să-și capete un rol de prag de trecere spre partea muzicală prin accentuarea caracterului melopeic al predominării timbrului muzical în intonația tetracordului cromatic al sistemului sonor în care tipul muzical urmează a se desfășura în cea mai mare parte.

j) Prin structura sa tipul bocetului analizat aparține fondului arhaic al acestei categorii folclorice, posibil a fi găsit și în zilele noastre la întreg poporul român. Avem de a face cu tricordul major (si — la — sol) (prop. VII — IX — XI), tetratonicul cromatic (si — la — sol diez — mi) și diatonic (si — la — sol — mi) cu fa diez sunet de trecere și cu anticul triton diatonic (la — sol — mi)[16] cu fa oscilant și sunet de trecere.

k) De un interes deosebit ne apare suma în cenți a scărilor propozițiilor avute în vedere. Cu toată prezența unor intervale fluctuante, ele ne prezintă diferențieri relativ ușoare în suma totală față de sistemul temperat, ceea ce ne relevă faptul că transformările se petrec înlăuntrul sunetelor pilon ale extremităților. De pildă, pentru tetracordul primei propoziții cu treapta a patra fluctuantă, găsim totalul de 506 cenți față de suma teoretică de 500 de cenți, sau a propoziției VIII cu 698,3 cenți față de suma teoretică de 700 de cenți a scării temperate.

l) La partea muzicală, acolo unde se petrece coborîrea treptei a patra (*la*), aceasta pare să ne indice influența structurii cromatice într-o primă etapă de constituire. O aceeași situație se relevă și în cazul treptei a doua (*fa*) coborîtă spre finala *mi*, ca și în acela al coborîrii finalei (*mi*) din prima propoziție muzicală, care ne apare tot ca o consecință de moment a coborîrii sunetului precedent vecin (*fa*). Aceasta a determinat un ambitus mărit, iar suma scării muzicale tetratonice să dețină 579 cenți, față de cei 500 teoretici.

m) Un aspect interesant ni l-a oferit încercarea de notare pe portativ a plînsului și care, ca de fiecare dată (16, 21, 22, 23, 33), își dovedește și aci preferința pentru anumite sunete și intervale, ca secunda mare, octava, cvinta. În exemplul nostru mai găsim la propozițiile 7, III, X și XIV chiar și mici formule provenite din tipul muzical cromatic, a căror execuție psihofiziologică nativă poate fi privită ca un ecou involuntar al acestuia. Pentru moment însă, părții plînsului nu i-a fost necesară măsurarea în cenți, această operație urmînd să constituie o problemă specială[17].

n) Ținem să semnalăm că apariția plînsului se petrece o dată cu aceea a execuției muzicale. Și prin acesta ni se relevă, o dată în plus, valoarea interpretării accentuat afective la nașterea expresiilor muzicale primare.

o) Printre rezultatele principale ale experimentului realizat în lumina metodei centilor se include și posibilitatea observării înrudirii dintre

https://biblioteca-digitala.ro

intervalele muzicale. Acest proces ne este relevat cu deosebită claritate tocmai de fenomenul producerii fluctuațiilor. Pe tabelul intervalelor acestea ne indică, de pildă, înrudierea secundei mici cu secunda mare și mărită, a acestora cu terța în toate posturile ei și așa mai departe. Pe această cale se poate observa, pe concret, efervescența structurii sonore aflate într-un stadiu de evoluție spre precizarea sunetelor și intervalelor muzicale.

p) Grație nivelului primar de natură psihofiziologică a funcționalității exemplului folosit avem prilejul ca astăzi chiar să ni se dezvăluie, în cadrul aceluiași tip muzical deja precis conturat și chiar mai evoluat față de alte tipuri de bocete ale poporului român, o seamă de elemente morfologice ce aparțin mai multor straturi ale existenței muzicii, de la cel primar al definirii unor intervale, la o linie melodică deja dezvoltată. Aceasta a fost posibil tocmai datorită prezenței, în cuprinsul aceleiași execuții, a limbajului verbal muzicalizat prin intonațiile de natură afectivă și a îmbinării acestuia cu exprimarea unui tip muzical oarecum înrudit, fenomen ce ne-a dezvăluit nu două entități, ci un admirabil proces de continuitate.

r) Realizarea transcrierii, cu consemnarea nuanțelor și accentelor, a urmărit să evidențieze relația dintre conținutul textului și desfășurarea sa muzicală. Încărcătura semantică a cuvintelor, și în special a celui de „mamă", pare să constituie un numai determinarea afectivă a muzicalizării limbajului verbal, dar și elementul declanșator al părții muzicale. Acest lucru ne este demonstrat de propoziția a 7-a „*mumușoara mea, mamă, mamă*", pe parcursul căreia are loc și pragul de trecere de la execuția premuzicală a limbajului verbal către cea muzicală. Cuvîntul „mamă", cu funcție de apel dureros, însoțește de 29 de ori, sub diferite forme, parcursul celor 18 propoziții prin care femeia își plînge singurătatea și amintirile duioase despre mama ei[18]. Suprapunerea textului pe desfășurarea sa pe portativul muzical ne oferă o dată cu un tablou concludent al timpului psihologic necesar apariției execuției muzicale și felul în care apar intervalele respective măsurate în cenți, menționate mai înainte.

În încheiere, mai ținem să adăugăm că toate aceste observații pe care am dorit să le expunem cît mai concentrat, ar putea fiecare în parte să constituie obiectul unui studiu. În lucrarea de față, cu caracter oarecum general, de punere a problematicii pe care o poate ridica aplicarea metodei centilor lui Ellis la execuția vocală în muzica populară, s-a urmărit o demonstrare pe cale experimentală. La aceasta vrem însă să precizăm, în concluzie, că însăși metoda centilor are un caracter experimental. Valoarea ei demonstrativă de experiment a reieșit, din momentul aplicării pe mai multe exemple, prin aceea că absolut de fiecare dată rezultatele principale au coincis. De aceea, dificila operație de socotire a intervalelor nu este necesar să fie realizată la absolut toate transcrierile muzicale, ci doar ca sondaj în urmărirea unor probleme speciale, ca cea expusă în prezentul studiu, sau pentru nașterea și evoluția sistemelor sonore sau chiar și în relația dintre limbajul verbal și cel muzical.

Urmărind comparativ o transcriere realizată după normele obișnuite — fără a apela la metoda centilor — cu aceea în care intervalele au fost măsurate în cenți, implicit inevitabilele fluctuații[19], desigur că cea de a doua s-a dovedit mult mai bogată în rezultate.

Față însă de cîmpul larg deschis studierii muzicii vocale, recunoaștem că ne aflăm abia la început. Cu toate acestea, după rezultatele obținute putem prevedea continuarea cercetărilor lui Alexander John Ellis în etnomuzicologia contemporană și asupra muzicii vocale, ca o ducere mai departe a ideilor sale umaniste.

https://biblioteca-digitala.ro

[1] Ellis afirmă că măsurătorile exacte ale intervalelor sînt bune „pentru fabricantul de instrumente, nu însă pentru muzicieni, care cunosc numai o singură măsurătoare și anume urechea lor proprie, adică aprecierea subiectivă a intervalelor sau înălțimii relative a tonului" (3, 10).

[2] Aceasta făcînd parte din practica cotidiană, în special a muzicii create după normele teoretice din acel timp.

[3] Termenul de muzică „literată" a fost adoptat de aproape trei decenii, din necesitatea de a înlocui termenii de: „cultă", „savantă", „clasică", „creată", dovediți improprii prin comparație cu muzica tradițională (populară).

[4] Normele metodei centilor au în vedere o seamă de procedee specifice ca: transformarea intervalului dintre înălțimea frecvenței a două sunete vecine în centi; ajustarea sau nu a zecimalelor la numărul întreg; luarea în considerație a unui procent de relativitate în aprecierea intervalului, dependent de înălțimea relativă a sunetelor respective; raportarea intervalelor la apartenența unei scări muzicale; considerarea rezultatelor ca marcînd o anume etapă în evoluția sistemului sonor.

[5] Fenomen caracteristic muzicii folclorice și a cărui frecvență și apariție constantă între anume limite cunoscute de variere a determinat ca să fie inclus, printr-un coeficient special, în formula algoritmică a modelării cibernetice a structurii unui tip muzical pentru fiecare dintre cele trei sisteme principale componente: sistemul sonor, sistemul formei și sistemul ritmic. Vezi Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical*, 3 vol., teză de doctorat în științe psihologice, Universitatea București, 1974 — *Locul și importanța psihologiei în metodologia etnomuzicologiei*, vol. 1, p. 171—264.

[6] Mihail Golu, *Sensibilitatea auditivă* (8 : 104—140).

[7] Grație transcrierilor ar fi posibilă o colaborare între etnomuzicolog și acustician pentru a se determina experimental — chiar în execuția aceleiași persoane — ponderea componentelor sunetului aflat în vorbire șteasră impersonală, vorbire muzicalizată afectiv, intonații premuzicale și cele muzicale.

[8] Și care se pretează, de altfel, la o dezvoltare mult mai amplă.

[9] Tipul de experiment pe care l-am denumit indirect este acela în care cercetătorul nu a socotit inițial materialul de referire ca pe un experiment, ci ulterior l-a putut folosi prin prelucrări speciale. Situat la intersecția dintre metoda experimentală și cea comparativă și a observației, experimentul indirect ne evidențiază, prin datele pe care le obține, procese specifice pe care o altă cale de investigare nu le poate oferi și a căror prelucrare analitică primește valoarea unor experimente (16 : 373).

[10] După natura problemei respective, experimentul de laborator are în etnomuzicologie două posibilități de realizare: I. experimentul „de laborator" în înțelesul de obținere provocată — mai mult sau mai puțin apropiată de realitate — a unor execuții și II. experimentul de laborator propriu-zis, de evidențiere a unor anume particularități morfologice, folosindu-se transcrierea, fie cu o aparatură specială, fie prin solicitarea fineții notării auditive.

[11] Aparat cu o mai mare finețe a măsurării, realizat de Întreprinderea de Aparate Electronice de Măsură și Industriale, București.

[12] Inițial s-a intenționat și verificarea unui fragment, cu sonagraful, însă nu s-a dovedit eficient pentru problematica lucrării.

[13] Zecimalele numărului de vibrații duble (hertzi) au fost privite ca o unitate doar atunci cînd depășeau jumătate. De exemplu: 372,6 apare ca 373, iar diviziunile mai mici nu au fost luate în considerare. La fel s-a procedat conform metodei lui Ellis și în operația de calculare a centilor.

[14] Pentru probarea existenței auzului relativ am consemnat, în timpul realizării experimentului, înălțimea sunetului *la* al Kamertonului în două zile și am sesizat pentru prima zi 445,6 Hz, iar în cea de a doua 442,9 Hz.

[15] Paul Collaer își pune întrebarea „De ce toate fazele primitive ale muzicii duc lipsa intervalului secundei mici și de ce se formează acest interval abia mult mai tîrziu, prin intermediul unor încercări mult mai îndelungate decît pentru intervalele mai mari?" (33 : 147).

[16] Socotit de muzicologii Robert Lachmann, Walter Wiora și alții drept „prima expresie naturală a limbajului verbal muzicalizat": R. Lachmann, *Die Musik der Aeussereuropäischen Natur-und Kulturvölker*, Handbuch der Musikwissenschaft, I, Wildpark — Postdam, 1929; Walter Wiora, *Alter als Penthatonik*, Studia Memoriae Belae Bartok Sacra, Aedes Academiae Scientarium Hungaricae Budapesta, MCML VI, 1956 (33 : 173).

[17] Prin structura lui general-umană, studierea morfologiei plînsului aparține mai mult psihologiei.

https://biblioteca-digitala.ro

[18] Desigur că acest exemplu supus unei analize psihofonetice realizate și cu ajutorul sonagrafului ar releva cuvintelor o măsurare a curbelor frecvențelor unor intonații timbrale specifice.

[19] În special peste tot în probleme privind structura sonoră cu inflexiuni modulatorii.

BIBLIOGRAFIE

1. Belaiev Victor, *The formation of folk modal systems*, în "Journal of the International Folk Music Council", vol. XV, 1963, p. 4—9.
2. Buican G., *Elemente de acustică muzicală*, București, 1958.
3. Ellis Alexander John, *On the musical scales of various Nations*, în "Journal of the Society of Arts", vol. XXXIII, 1885, trad. *Ueber die Tonleitern verschiedener Völker*, vol. *Abhandlungen vergleichenden Musikwissenschaft*, München, 1922, p. 1—76.
4. Ellis Alexander John, *History of Musical Pitch*, în "Journal of the Society of Arts", 5th March—2nd April, 1880, and 7th January 1881.
5. Gîrbea St., Cotul G., *Fonoaudiologia, Fiziologia vocii vorbite și cîntate*, București, 1967.
6. Idelsohn A. Z., *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, vol. I—VI, Leipzig, 1914.
7. Ionescu Constantin A., *Istoria psihologiei muzicale*, București, 1982.
8. Ciofu I., Golu M., Voicu C., *Tratat de psihofiziologie*, București, 1978.
9. Lachmann Robert, *Musik des Orients*, Breslau, 1929.
10. Lomax Alan, *Cantometrics*, New-York, 1976.
11. Rouanet Jules, *La Musique Arabe*, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, première partie Histoire de la Musique, vol. V, Paris, 1922, p. 2676—8939.
12. Spencer Herbert, *Origine et Fonction de la Musique*, trad. français par J. Bourdeau, Paris, 1886.
13. Stumpf Carl, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911.
14. Suliteanu Ghizela, *Din strigătele muncitorilor, meșteșugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanți. Unele premise în procesul legăturii dintre cuvînt și muzică*, în „Revista de folclor", tom V, nr. 1—2, 1960, p. 75—113.
15. Suliteanu Ghizela, *Probleme de metodologie în culegerea și studierea muzicii dansurilor populare din Muscel. Aplicare metodică, cîteva rezultate și principii de metodologie*, în „Revista de etnografie și folclor", tom X, nr. 5, 1965, p. 503—519.
16. Suliteanu Ghizela, *Metoda experimentală în etnomuzicologie*, în „Revista de etnografie și folclor", tom XIV, nr. 5, 1969, p. 369—382.
17. Suliteanu Ghizela, *La musique dans les narrations des orientaux Turcs et Tatares*, în „Narodno Stvaralastvo", Belgrad, 1969.
18. Suliteanu Ghizela, *L'Epos Shora-Batîr chez les Tatares de Dobroudja*, în „Revista de etnografie și folclor", tom nr. 4, 1970.
19. Suliteanu Ghizela, *Les caractéristiques de la ballade „Maître Manole" (le sacrifice de l'enmurement)*. Zbornik Kongressa S.U.F.J., Jajce, 1968, Sarajevo, 1971.
20. Suliteanu Ghizela, *Kommandorufe bei der Forstarbeit. Ihre Bedeutung für die Musikethnologische Forschung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", I. Teil, Berlin 1969, p. 66—85.
21. Suliteanu Ghizela, *Bocetele din Muntenia. Despre existența unui sistem de proză melopeică în folclorul muzical* (mss. la Uniunea Compozitorilor din R. S. România—Biblioteca), 1971.
22. Suliteanu Ghizela, *The Traditional System of Melopeic Prose of the Funeral Songs recited by the Jewish Women of the Socialist Republic of Roumania*, în Third vol. of *Folklore Research Studies*, University of Jerusalem, 1972, p. 291—350.
23. Suliteanu Ghizela, *Elementul narativ și aspectul muzical în cîntecele funebre ale românilor și sîrbilor din zona „Porțile de Fier" (Gerdap)*, în vol. Simpozionul Româno-Jugoslav, Pancevo, P.S.A. Voivodina, R.F.S. Iugoslavia, 1972, p. 557—590.
24. Suliteanu Ghizela, *The experimental method in ethnomusicology and some experiments utilized in the collecting and Study of lullabies with the Rumanian people*, în „Orbis Musicae", Tel-Aviv University, 1975—1976.
25. Suliteanu Ghizela, *The role of the folklore repertory for children in the formation of musical perception*, al IX-lea Congres Internațional de Antropologie și Etnologie, Chicago, sept. 1973, în vol. *The Performing Arts*, Paris, 1979, p. 205—219.
26. Suliteanu Ghizela, *A problem of ethnomusicology. The endeavour to delimit principles and laws*, în „Narodno-Stvaralastvo", an XI/XII, nr. 44—45, oct. 1972—march 1973.
27. Suliteanu Ghizela, *Premise pentru studierea memoriei muzicale la asurzîți*, în „Revista de Psihologie", tom 21, nr. 2, 1975, p. 207—220.

https://biblioteca-digitala.ro

28. Sulițeanu Ghizela, *Muzica dansurilor populare din Muscel*, București, 1976.
29. Sulițeanu Ghizela, *About Inter -and Intradisciplinary Researches in Ethnomusicology*, The 27th Congress of International Folk Music Council, Oslo, 1979, în „Bălgarsko Muzikoznanie", an VII, 1983, vol. 4, p. 19—35.
30. Sulițeanu Ghizela, *A problem of interdisciplinary research regarding musicology, psychology and ethnomusicology, the formation of musical language. Preliminaries, the sonorous element in the process of musical consciousness*, Lecture at The Queen's University, Belfast, V/1980.
31. Sulițeanu Ghizela, *The value of primary nature of the musical morphological structure in the operation of classification and systematization of the lullaby*, VIIth Conference of I.F.M.C. Study Group of Systematization of Folk Music, Debrecen, 1978.
32. Sulițeanu Ghizela, *Criterii psihologice în definirea unui sistem de clasificare a muzicii populare. Despre procesele de transpoziție și substituire*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 24, nr. 2, 1979, p. 205—218.
33. Sulițeanu Ghizela, *Psihologia folclorului muzical. Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare*, București, 1980.
34. Sulițeanu Ghizela, *Balada sau cîntecul bătrînesc*, Brăila, 1980.
35. Sulițeanu Ghizela, *The Music of Turkish Narratives in the light of Interdisciplinary Ethnomusicological Study*, IVth International Congress of Turkology, Istambul, IX/1982.
36. Sulițeanu Ghizela, *La chanson 'cleftique' grecque et la ballade roumaine* (ms. 1980).
37. Sulițeanu Ghizela, *Cîntecul de leagăn în folclorul românesc*, București, 1986 (Colecția Națională de Folclor).

LA VALEUR DE „ELLIS' CENT" POUR L'ÉTUDE DES IMPLICATIONS DU LANGAGE VERBAL DANS LE FOLKLORE PRÉMUSICAL ET MUSICAL. SUR UN EXPÉRIMENT INTERDISCIPLINAIRE PSYCHO-LINGUISTICO-ETHNOMUSICOLOGIQUE

Résumé

En partant de l'apport de la théorie d'Alexander John Ellis datant du siècle passé, concernant l'accordage par le mésurage en cents des échelles aux instruments musicaux des peuples différents, on essaye pour la première fois son application aussi sur la musique vocale. De l'ensemble des problèmes de la mise en évidence de la relation entre les expressions verbales prémusicales et musicales, poursuivies par l'auteur jusqu'à présent (les cris de commande au travail forestier, les cris de la rue des artisans itinérants, les berceuses, le folklore des enfants, ballades, lamentations), on a choisi la contribution de la théorie des cents, affirmée comme une vraie méthode pour la recherche du processus d'interliaison entre le langage verbal et celui musical dans les lamentations.

Différemment de l'application seulement aux échelles de la musique instrumentale, pour la musique vocale on a réalisé la référence à l'entière mélodie, ainsi que les implications du contenu sémantique déterminé par la fonction et le texte de la piece respective.

En utilisant l'orientation interdisciplinaire vers la psychologie, psycho-linguistique et phonétique, on révèle le caractère expérimental de l'application de la théorie des cents.

Sur cette voie, à côté d'une série de résultats importants, il faut mentionner la contribution que la *méthode des cents* apporte à l'ethnomusicologie consistant aussi dans sa valeur d'expériment reçue au moment de l'application comparative sur plusieurs exemples avec l'obtention des résultats similaires.

https://biblioteca-digitala.ro

SENSUL CONSACRANT ADERENT DANSULUI, ÎNȚELES CA GEST CULTURAL ȘI CA ACT DE CREATIVITATE SPIRITUALĂ

MARIN MARIAN

De bună seamă, nu poate fi negat ori măcar limitat resortul ludic și sublimator pe care îl prezintă la origine și pe care întotdeauna îl poartă cu sine dansul. Dar o choreologie, înțeleasă în dimensiunea interpretativ fenomenologică a obiectului ei științific, interesat în surprinderea semnificațiilor și valorilor culturologice implicate în gestul choreic, interesat în cuprinderea, desigur hermeneutică, a ariei și incidenței noologice inculcate contextului etnologic, își întemeiază construcția teoretică începînd cu și a priori, propunîndu-și depășirea oricărui biologism darwiniano-freudist, survolînd semasiologia indicată de rechizitoriul etnologal[1] și vizînd /adăstînd mai bine aproape de sfera filozofică a unei antropologii, ca de pildă a ludicului[2]. Deoarece faptul că funcția, mai precis spus *cîmpul funcțional* pe care-l pune în joc actul choreic nu poate fi reductibil la aspectele obiectiv vizibile/lizibile, conștientizabile și comunicabile, ci urcă pînă adînc în inima valorizărilor profunde și deseori ocultate ale spiritului, e astăzi incontestabil și unanim — deși vag — asertat. Pentru a obține mai întîi certitudinea unei atari observații și pentru a valida cu argumente viziunea globalizantă la baza a cărei elaborări se poate ea așeza și pe care o poate fecunda în momentul edilitării sale ca principiu călăuzitor și instrument teoretic de lucru, este însă important să vedem și să ne convingem de faptul că, dincolo de orice conotații fiziopsihologizante (cărora li se revendică aspectul distractiv, erotic, satiric, hedonic, exhibiționist, în parte cel spectacular și jubilant etc.) resimțite de practician sau de spectator, grupul uman (sau individul), într-un mod mai mult sau mai puțin declarat, manifestat evident, în forme directe sau mediate eufemistic, recunoaște întotdeauna actului choreic practicat valoarea reprezentării și reconfirmării întregului sistem mentalitar și de gîndire, a viziunii sale despre lume și viață[3]. Acesta este punctul și momentul în care ne detașăm din faza primară a descriptivismului formal, etnografic și a comentariului psihologizant-funcțional-teleologic, trecînd la recunoașterea și comentarea faptului în orizontul său filozofic și existențial. Orizont în care funcționează una din ecuațiile, unul din raporturile de esențială însemnătate : acela dintre corpul uman — (în) mobilitate plastică/ ordonat-ritmică și cosmos — rînduială/armonie universală, care constituie un raport de reprezentare interioară și implicită, o temă ubicuă, o idee consubstanțială gîndirii primitive/arhaice, ca și aceleia folclorice tradiționale[4]. În sensul dezvăluit de înțelegerea semnificațiilor acestui raport ar trebui regîndită, judecată și înțeleasă vechea expresie care — simplă intuiție fără de conținut, entuziast compliment — pretindea că dansul popular (la fel ca și doina) reprezintă manifestarea deplină a ethosului popular. Căci noi vedem această manifestare drept una ce poartă cu sine expresia și sentimentul — colorat

https://biblioteca-digitala.ro

deontic — imaginii despre lume, la fel cum doina românească, spre exemplu, reprezintă prin sine expresia directă a unei Weltanschauung autohtone.

Revenind la raportul realizat și manifestat în gîndirea populară, acela menționat mai sus ca fiind implicat manifestării dansante și demonstrat de aceasta, trebuie să remarcăm că el ia ființă — și prin aceasta găsim temeiul, sursa sa — grație antropologicului care, în viziunea/cultura populară, estetizat și în felul acesta celebrat, consacrat, devine cheie și măsură pentru ontologic, pentru celebrarea și consacrarea acestuia. Pentru ca la rîndul său, ontologicul (sub cea mai la îndemînă expresie a naturalului mundan și a cosmicului), tropizat, metaforizat cel mai adesea, servește la apoteozarea umanului.

Scopul studiului nostru este acela de a încerca, dincolo de inventarierea unor fapte în mare parte deja cunoscute și vehiculate, revalorificarea incidențelor și a semnificațiilor polivalenței funcționale a dansului în folclorul românesc. Sensul consacrant al dansului este originar, primordial și universal. El ilumineză valoarea complexă acordată și descifrată actului choreic de pe întregul pămînt, dar își are în folclorul românesc propria ilustrare, un mod bogat, complet și particular de obiectivare. El (este acela care) interpretează dansul ca o operă de creativitate spirituală și se referă la rolul acestuia de a consfinți/confirma un anumit regim existențial și de a augmenta raportul subiectiv participativ și integrator al individului față de acel regim al existenței[5].

În choreologia și etnologia noastră acest aspect de valorificare, interpretare și explicare a fost scăpat din vedere, în cea mai mare parte din pricina lipsei unei mai receptive și atente atitudini de ordin teorematic, din pricina unei fixități și rigidități instituite de sistematizarea impusă de cunoașterea și apropierea *din afară* a fenomenului choreic. În vreme ce o cunoaștere *din interior* — care este și una *interioară fenomenului* —, inevitabil devine interesată de consecințele și valorizările spirituale, resimțite de și valabile pentru subiectivitatea reprezentantului culturii folclorice. În *Specificul dansului popular românesc*, Andrei Bucșan judecă funcția dansului în corelație cu morfologia acestuia, obținînd o clasificare „tematică" (ex., tema distractiv-erotică, imitativă, rituală etc.). Un atare procedeu este original și interesant din punct de vedere tehnic și teoretic, însă practic nu este suficient. Distincțiile care survin de pe urma aplicării sale nu pot fi pe deplin elucidante întrucît, inevitabil, conjugînd aspectul tehnic-concret cu acela valoric-reflexiv al dansului, este trădat cel puțin cel de-al doilea, funcția, în favoarea primului, structura. Și în felul acesta sistematizarea operată limitează și uniformizează, restrîngînd triada funcție — valoare — sens obiectivată de/în manifestările creativității folclorice. La rîndul său, Ovidiu Bîrlea[6] vorbește despre dansul cultic, ritualistic, ceea ce reprezintă o funcție generică, de o largheță considerabilă și care poate cuprinde o vastă, complexă, dinamică, uneori opozită și contradictorie referință valoric-funcțională. Căci ireductibile funcției rituale ni se par dansurile cu rol apotropaic, propițiator, celebrant sau consacrant, dacă acestei funcții nu i se recunosc și nu i se fac obligatoriile demarcații pe care (natural) le poartă înăuntrul ei. De asemenea, dansurile în general, văzute ca spectaculare sau distractive, ne par mai degrabă și mai corect interpretate ca dansuri *jubilatorii*, mai ales că, pentru culturile folclorice tradiționale, „distractivul" apare ca o noțiune riscantă, capabilă de numeroase imprecizii și expusă unor amendări pe nedrept și îndeobște ignorate. Să luăm un caz extrem : bunăoară

https://biblioteca-digitala.ro

„Chiperul" — sau oricare alte manifestări coregrafice care cuprind gesturi erotic-licențioase — este desigur un joc ce amuză spectatorii. Dar prilejul — unic — al manifestării prefunerare și cadrul funest al manifestării îl apropie funcției funebre și îi conferă hotărît un sens consacrant.

Pentru noi, *funcția* apare ca neutră, polivalentă, polară. *Valoarea* este secundă, dedusă. Pe lîngă acestea, operațională și optimă ni se pare noțiunea de *sens*, inculcată funcției. *Sensul* (funcțional și valoric-valorificator al) actului de creativitate spirituală este unul imediat (și i-mediat), *este cel care orientează și aplică virtutea funcției* în universul axiologic acordat de conștiință împrejurul actelor culturale. Este util deci a li se revendica faptelor din folclor o *critică a sensului* și o sistematizare după desinența *sens*. Termenul, iată, descoperă un orizont mult mai amplu însești semnificației și valorii obiectului aci în discuție, față de care designentul funcție rămîne limitat, echivoc, labil. Numai prin sens putem realiza recapitularea și re-con-sumarea datelor aduse atît de funcție, semnificație cît și de morfologie, temă, specific etc., și le extindem la un înțeles care conexează o multitudine mai amplă de fapte de spirit și semnificații culturale. Sensul consacrant acționează în virtutea unei autonomii, autarhii chiar, acordate din partea spiritului integrator al culturii. El survolează funcția și adeseori o contrariază. După aparențe, am putea fi tentați să credem, de pildă, că dansul consacrant ar trebui să fie indistinct și indisolubil legat de acela ceremonial. Și totuși dansul capătă adesea un atare sens și valoare chiar și în contra funcției ceremoniale și ritualice, față de care își deține în fond relativa-i independență. La un moment dat orice fel de dansuri, inclusiv acelea exuberant-catartice, pot fi consacrante, în funcție de semnificația acordată și însemnătatea resimțită de practicanți cu un anumit prilej. Iată în consecință pentru ce fel de motive ni se impune să facem o ușoară distincție între actul ceremonial sau ritualic și acela consacrant. Chiar dacă între ele nu intervine o evidentă deosebire materială, sensibil/empiric sesizabilă, intervine una morală, spirituală, gnoseologică. Consacrarea ia prin urmare ființă nu numai în domeniul funcțional al ceremonialității; ea stă în schimb la originea oricărei manifestări ritualice și ceremoniale și poate oricînd obliga ceremonialul la manifestarea/obiectivarea funcției sale originare și primordiale : consacrante. În realitate, acte ceremoniale putem înregistra fără ca ele să mai aibă și să mai dovedească și un sens consacrant. Și aceasta, deoarece foarte adesea, atunci cînd un ceremonial — întotdeauna inventat și „popularizat"/propagat cu o virtute, cu un sens consacrator, deci întotdeauna consacrant la origine—se ceremonializează, devine numai evocator, comemorativ, artistic și poate fi realizat și în afara realității/faptului concret de consacrat în mod vădit și intenționat. *În cadrul unei aceleiași funcții se pot petrece alunecări, clivări, modificări de sensuri.* Ceremonia din afara ritului mimetic, dramatizat, dar adesea și atunci, ajunge repede să nu mai consacre o stare sau un eveniment originar ci rememorarea, amintirea acestuia.

Să luăm ca exemplu cazul acelui celebru dans practicat de tinerii din insula Delos pînă aproape de zilele noastre[7]. Tradiția îl acorda lui Tezeu, comentatorii îl alăturau acestui nume din pricina conținutului său gestual, fiindcă era un dans ceremonial, mimetic, reproducea gesturi și mișcări sinuoase, labirintice și evoca astfel pe legendarul erou împreună cu actul său civilizator. În schimb nu mai consacra nimic, așa cum făcuse la origine, cînd fusese inventat și jucat de Tezeu și însoțitorii săi după întoarcerea

https://biblioteca-digitala.ro

din Creta unde înfrînsese Minotaurul, biruise rigorile ucigătoare ale labirintului și își salvase patria de sub teroarea sacrificiilor umane pretinse de Minos și de existența bestiei omofage. Exemplul acesta, asemeni celui ce urmează, ne învață că : rămasă în conjunctura, limitele și specificitatea originară, arhaică, tradițională, ceremonia consacră încă. Pentru ca pe parcursul devenirii istorice ea să își piardă din nevoia și puterea de a consacra, rămînînd — dar în virtutea tot a valorii și a rolului consacrant jucat la origine, fapt ce i-a impus prestigiozitatea — relict ceremonial, tradiție cu funcții evocatorii și comemorative, în final — obiect/act artistic.

Des amintit este și dansul jucat de întemeietorii ulteriorului imperiu latin inițiat de Romulus, dans care celebra răpirea femeilor sabine și astfel consfințea temeiurile (sociale ale) edificării unei noi ginți. După ce a rămas numai cu un rol comemorativ și în beneficiul preoților romani ai lui Marte (colisalii), el și-a pierdut desigur din eficacitatea, sensul și rolul consacrant chiar dacă nu i-a scăzut din prestigiul său cultic, religios, ceremonial. Ceea ce putea consacra acum ca act instituționalizat era numai un fapt secund, posterior, o consacrare pe mai departe (reiterativă) a ceea ce fusese deja (odată) consacrat. Și dacă tot acest dans a putut inspira pe călușarii protoromâni — ipoteză amplu susținută în veacul trecut (Bojinca, Heliade, Burada) dar puternic recuzată în secolul nostru convins în a-i revendica sursa traco-dacă (Speranția, Pârvan apud Sultzer, Mușu, Buhociu, Bîrlea)—iată-l însă pe acesta din urmă, specializat doar pe funcții active : terapeutice, apotropaice, propițiatic-profilactice, exclusiv spectaculare în ultimele decenii ; și numai în mod pasiv, adică pentru sine însuși, ca manifestare specială, aparte în repertoriul choreic, pentru membrii cetei și pentru practica lor sacramentală mai purtînd sensuri ritualice și inițiatice : consacrante. Acest din urmă aspect și element ne ajută și mai mult să vedem că dacă sensul consacrant și realitatea consacrării este interioară ceremonialului și ceremonialității (choreice, în cazul nostru), ceremonia este însă auxiliară consacrării, o structură formală și nonobligatorie. Actul, simțămîntul și realitatea consacrării se pot instala deplin în modul său propriu, proxim și optim — acela de a fi experimentat în și de subiectivitatea umană — chiar și fără să ajungă la forma extremă/supremă de manifestare (exterioară, de materializare) : ceremonia/ritul, din moment ce trăiește în subiectivitate și pornește din interior spre exterior, dinspre subiect către obiect, dinspre imanență către evidență, dinspre real spre reic.

Faimosul dans condus de Maria imediat după trecerea Mării Roșii de către evrei *(Ieșirea* **15**,*20)*, la fel ca acela al regelui David înaintea chivotului sacru *(2 Samuel* **6**,*14—16)*, probabil să fi fost ceremoniale ; conform descrierilor biblice fuseseră chiar improvizatorice și spectaculare, dar au devenit atunci consacrante pentru că marcau momente cruciale pentru istoria civilizației și culturii ebraice. De asemenea, dansurile extatice din cultul misteric al lui Dionysos, Cybelei și al coribanților ori dansul mistic al sufiților musulmani[8] erau celebrante și consacrante în măsura în care excitația și exultația procurată era menită să demonstreze realizarea unui regim existențial suprauman din partea practicanților respectivi. Dar în afara dansurilor extatice și orgiastice, în antichitatea elină restul manifestărilor (propriu-zis) coreografice — întotdeauna *cheirosophice!* — erau dramatice și mimau acțiunile unor narațiuni mitice ; principalele lor teme le constituiau subiectele mitologice și istorico-legendare[9]. Într-al său *Dialog*

https://biblioteca-digitala.ro

despre dans, Lucian spune că „subiectele și materia dansului sînt date de poveștile vechi", enumerînd apoi cîteva mituri dansante[10]; și, cu toate că nici el, la fel ca alți scriitori antici (Xenophon, Platon)[11], deja înstrăinați de spiritul folcloric al culturii antice, nu mai recunoaște decît aspectul didactic/instructiv al acestui dans imitativ, noi trebuie să înțelegem însă faptul că pentru epoca arhaică și eminamente folclorică a vechilor greci dansul a cunoscut și funcția însăși a mitului. Adică tocmai pe aceea de a justifica și ilustra (prin simbolismul epic) o ordine primordială, validînd și autorizînd existența socială și istorică[12]. În consecință, un sens laic, de un interes spiritual cotidian, deci existențial, își revendică dansul — poate cea mai democratică și populară formă de consacrare — încă din cele mai îndepărtate timpuri.

Și poate de aceea și marea luptă istorică pe care biserica creștină a dus-o împotriva pericolului invadării acestei practici în cadrul cultului religios[13], cu toate că anumite practici cultice și gesturi ceremoniale nu s-au îndepărtat prea mult de ideea și aplicarea optimității dansului în cadrul riturilor de sacralizare[14]. O legendă ca aceea a *Jonglerului de la Notre Dame* (un călugăr care pe ascuns practica dansul în capelă capătă printr-o miraculoasă grație divină aprobarea și aprecierea pentru genul „ofrandei" sale)[15] venea să recunoască, chiar sub priviri prohibitorii, refulata funcție sacramentală a dansului.

Și ca să dăm și un exemplu din lumea culturii primitive, amintim aici mitul tindiga în care eroul civilizator/eponim Indaya — al cărui act civilizator constă tocmai în introducerea dansurilor —, primește și comunică un mesaj sacru între ale cărui cuvinte este cuprinsă și indicația: „Jocul acesta este zeul vostru"[16]. Ceea ce pentru populația tindiga va rămîne să însemne că experiența dansului este una care consacră existența umană în orizontul legilor obiective și universale la fel ca și participarea individului și grupului la aceste cauzalități ontologice ultime prin intermediu actului choreic.

Pentru gîndirea hindusă, unde *iluzie* și *joc* (maya, līllā) contribuie deopotrivă la desemnarea lumii ca fenomenalitate temporală, existențială, ca aparență universală, dansul, spre care trimit în mod direct termeni ca Lī/-lillā sau Maya[17], ilustrează în ultimă instanță însăși condiția/situația existențială. Pentru vechii indieni lumea este un dans al lui Shiva. „În «Manifestarea dansantă» (nṛityamūrti), el [zeul Shiva n.n.] întrupează în sine și face să se manifeste simultan Energia Eternă. Forțele adunate și proiectate în giratia sa frenetică și veșnică sînt puterile evoluției, păstrării și disoluției lumii. Natura și toate făpturile ei sînt efectele dansului său veșnic"[18]. În Kașmir, curentul spiritual al shivaismului „a valorizat ideea de ritm, vibrație (spanda), ca expresie a realității supreme și a tot ce este devenire"[19]. Rezultă din toate acestea cu naturalețe faptul că a dansa, în virtutea viziunii hinduse, înseamnă a reproduce un principiu universal, mai mult chiar, un *fapt* universal, sacru; în felul acesta: a consacra existența o dată cu revelarea acesteia în orizontul simbolic (propriu dansului, mediat de acesta). O epistemă comună culturilor orientale dar proprie nu numai spiritului lor, ci cu conexiuni detectabile în gîndirea antică universală, acordă acțiunii culturale/actului cu determinații spirituale repercusiuni cosmice, care ar contribui la activizarea universală. În special spiritul chinez, în care filozofia a căzut cel mai grav sub imperativele și finalitățile deontice, relevanțele și consecințele actului cultural s-au îndreptat întotdeauna spre tărîmul moral. Fapt care explică pentru

https://biblioteca-digitala.ro

ce dansul, la fel ca muzica, avea pentru vechii chinezi scopul de a menține lumea în ordinea și făgașele sale, favorizînd omului natura. Căci dansul de pretutindeni revendică pentru om suveranitatea și accesul la legi, la principii, la guvernanța spirituală. Practica dansului implică prin urmare subtile pătrunderi și intenții ale spiritului făuritor de cultură ; chiar dacă experiența dansului nu își mai amintește de experiența gnoseologică pe care o implică. Dar în primele veacuri ale erei noastre încă își maia ducea aminte. Un imn gnostic (care face și motoul istoriei lui Curt Sachs) afirma (în sec. II) că ὅ μὴ χορεύει, τὸ γενόμενον ἀγνοεῖ. Ceea ce s-ar putea încerca în traducere prin : „Acel ce nu dansează de fel, nu cunoaște de fel devenirea" sau prin „Acela ce nu dansează de fel, nu înțelege nimic din ceea ce se petrece (din ceea ce devine, din devenirea ființei)".

★

Din faptele și aspectele selectate și citate pînă acum, am putea face o anumită sistematizare, urmînd apoi a-i desluși larga reprezentare în cadrul culturii populare românești tradiționale. Astfel, actul de consfințire a statutului ontologic din partea dansului, sensul consacrant al acestuia se obiectivează :

A. Cu prilejul practicării/realizării în sine a actului choreic.

B. În cadrul unor categorii funcționale diverse : 1) specifice, adică apropiate genului ritualistic, și 2) nespecifice, însă legate de anumite evenimente și ocazii ori pur și simplu acordate ocazional unei noi funcții, altminteri nespecifice.

C. O dată cu inițierea în dans, cu obținerea dreptului și a libertății de a dansa — act marcînd pătrunderea într-un orizont existențial adult, dobîndirea unui nou statut social-existențial, relevarea introducerii insului în ontosul său deplin — sensul consacrant al dansului ia ființă, se stabilește și se manifestă cu o totală indiferență față de structură, morfologie, conținut gestual (funcție, temă etc.). Absolut orice dans s-ar juca într-o horă sătească, pentru cel prins pentru prima oară în hora satului toate acestea sînt eminamente consacrante. Să urmărim deci incidența acestor aspecte în folclorul tradițional românesc.

A. Folclor în care dansul deținea prin excelență sensul consacrant păstrat de la originea manifestării choreice. Practica dansului prin definiție reflectă echilibrul existențial ; este o măsură a normei umane. Iată de ce la români participarea la hora satului constituia una din acele libertăți capabile să dea seamă asupra întregului sistem atitudinal și a structurii de conștiință consolidate pe fundamentalele drepturi ale omului. Atunci cînd jurisdicția folclorică tradițională enumera printre sancțiuni și pe aceea a opririi horei sau a interzicerii participării la horă, ea (sub)înțelegea/recunoștea gravitatea unei atari pedepse în aspectul prohibitiv moral : limitarea accesului deplin la umanitate, din partea insului sau a grupului căzut sub rigorile legii bătrînești. Cel care iese „din rîndul oamenilor", iese firesc și din horă, deoarece hora consfințește (doar) normalitatea și legalitatea naturală, umană, universal valabilă.

Din Băiești — Vîlcea a fost culeasă în 1910 colinda pe care o redăm în continuare : „Ce se spune-n nume sfînt,/ Toate au fost pre pămînt. . ./ Că s-a tras și bin s-a tras/ Cîte-un danț, să fie tras. . ./ Tras-au Petru,/ Simon Petru ;/ Lîngă Petru și Pavel,/ Juca Iacov ; lîngă el,/ Andrei, Ioan, ba și Matei,/ Simon și Vartolomei ;/ Marcu ținea pre Iuda,/ Iar Filip lîngă

https://biblioteca-digitala.ro

Luca,/ Iară Luca pre Toma./ De cîntat/ Cin le-a cîntat?/ Anania cu cobuzul,/ Irimia cu canunul,/ David prooroc cu organul./ De jucat,/ Cine-a jucat?! Maria Magdalina,/ 'Mpreun' cu Salomia;/ În mîini cu flori,/ Cu stîlpări,/ Cu mănunchi de busuioc,/ Să le stea bine la joc;/ Și lăudau pre Cristos,/ Fie danțul cu folos!" [20]. Textul acesta conține o imagine profund necanonică[21], apocrifă și vrednică de a figura printre faimoasele fabulații vizionare, onirico-poematice ale medievalei *Coenna Cipriani*. Personajele biblice, pozitive și negative, într-o înfrățire lipsită de orice prejudecăți și afinități elective, execută/realizează prin dans un gest aparent omagial, dar, privit cu mai multă atenție, ireductibil acestui sens. În special, o dată cu versurile 2—4 și cu ultimul, sîntem atenționați asupra solidarității existente între actul choreic și ideea unei îndreptățiri, obiectivități și validări axiologice și ontologice pe care chiar acela ar reproduce-o, ar reconfirma-o. Acolo unde se joacă totul e bine. Și iată astfel încă o dată caracterul creator al dansului, întrucît el reproduce aici actul demiurgic secund, care constă în relevarea, constatarea și desăvîrșirea realității/ontosului în orizontul axiologic[22]. Hora imaginată de colindul de mai sus consfințește și validează cursul lumii. Am pornit ilustrarea noastră cu exemplul pe care ea ni l-a oferit numai pentru a atrage atenția că o atare funcție (primordială/originară) cunoscută din partea dansului nu este strict necesar a fi conștientizată, declarată și susținută în mod singular, special și evident, ea fiind una implicită, imanentă și constitutivă gestului choreic în general. Chiar dacă își evidențiază alte sensuri funcționale, dansul este întotdeauna consacrant.

Și ca atare fiind se pare să existe și intenția/necesitatea de consacrare a dansului însuși. Fapt ce se evidențiază în contextul *locului* și al *timpului* în care se joacă. Se știe că, încă de la început chiar, din paleolitic, dansurile erau practicate în spații sacre. Și faptul că dansurile populare și-au menținut adeseori locul de manifestare în preajma bisericii și a centrului/vetrei satului *(axis mundi)* își are nu numai un motiv „teritorial", ci și un temei nemaiștiut dar aflat în prelungirea aceluia originar, de logică funcțională, din adîncul istoriei spirituale. Să luăm călușarii de pildă. Pentru ce această organizație vizibil nonecumenică păstra raporturi formale cu locul și clădirea ocupate de biserică? Știm că asemenea cete de bărbați dormeau lîngă zidurile bisericii și mai ales că dansau înaintea ei[23]. Aceasta își află explicația în faptul că sensul consacrant al dansului este indiferent (față) de ideologie. Jocul călușarilor de odinioară, joc de o „sacerdotalitate păgînă" am spune, capabil de a realiza, de a se realiza pe sine drept o adevărată *kratofanie* (cu consecințe benefice), era totodată sacralizat prin contagiune, prin apropierea de un topos sacru, de sacralitatea însăși. Pe de altă parte, faptul că jocul (în general) avea loc în zilele de sărbătoare se asociază iarăși sensului său consacrant. Jocul consfințește o dată în plus, prin sine însuși, sărbătoarea, augmentînd sărbătorescul — scop (al sărbătorii). Căci sărbătoarea e mai festivă dacă se joacă; ea e mai puțin (un) prilej de joc decît jocul — un prilej de sărbătoare. Ocazie existențială, timp al ființei, sărbătoarea este consfințită prin dans. Autenticitatea de act cultural (a sărbătoririi) e întărită prin joc. Să nu uităm că înainte, chiar sărbătorile religioase — ca acelea de hram — erau încununate de o horă generală pornită de feţele preoțești[24].

Dar n-ar trebui oare să extindem aplicația acestui sens originar dansului în cadrul coregrafiei populare românești, pînă la identificarea consecințelor extremei sale vitalități în chiar factorul hotărîtor asupra specificului de manifestare corporal-plastică a dansului românesc? Deoarece, care

https://biblioteca-digitala.ro

altul ar putea fi mobilul etnospiritual, culturologic care a determinat aici predominanța aproape absolută a mișcărilor de picioare și în special a pașilor bătuți, pași la care se recunoaște o scădere a amplitudinii și înălțimii în favoarea unei creșteri a intensității — caractere esențiale și evidente în dreptul cărora choreologia românească a stabilit în mod pertinent și definitiv specificul românesc al dansului [25]? Nu facem deloc dovada unui romantism euristic dacă revendicăm o atare relație, deoarece ni se pare un act de logică să vedem în limitarea gestualității brațelor și a torsului renunțarea la un „discursivism" preponderent de care acestea s-ar face răspunzătoare în favoarea percutanților membrelor inferioare, care impun pămîntului tremorul ritmic al ordonanțelor, afinităților telurice și statorniciilor umane.

B. În repertoriul coregrafiei tradiționale a folclorului românesc avem cîteva dansuri cu sensul unic de consacrare. *Bărbuncul* (sau *verbuncul*) moldovean sau transilvan era un dans jucat de feciori, marcînd momentul încorporării lor, al dobîndirii unui statut diferit, social și profesional, biografic și existențial. El nu apare drept consacrant decît în măsura și în momentul în care jucarea lui era însoțită de efectul psihologic al resemnării înaintea obligativității prestării serviciului militar de odinioară. *Chiperul*, jucat numai în nopțile de priveghi la căpătîiul unui mort (Vrancea), cu aluziile sale umorești și erotosexuale, consfințește, o dată în plus, viața, am spune chiar „bucuria de a trăi", în fața exemplului *viu* al morții; consfințește viața *în ciuda* morții. *Circumambulația*, înainte de a deține orice alte atribute și funcții magice (ades și cu exclusivitate invocate de comentatori), are mai întîi sensul de a consacra obiectul, teritoriul sau ființa din centrul ritualului tropaic pe care-l reprezintă. Iată de ce mersul ceremonios circumambulatoriu ori dansurile cercuale au prin excelență și prin definiție un sens tropaic. Adeseori, și în ambele contexte/ipostaze ele reprezintă gesturi ritualice cu valoare sacerdotală deci. Amintim aici „legănarea cercuală" a noului născut, care se execută la scurtă vreme după venirea sa pe lume, înconjurul satului sau al mesei din casa gazdei colindate de către ceata de colindători [26], înconjurul mormîntului de către participanții la actul funebru (Banat) [27] sau deja amintita horă împrejurul bisericilor practicată în Banat în zilele de hram pînă la începutul secolului nostru. Nunta este încă o ocazie abundentă în dansuri ceremoniale consacrante, ca *Busuiocul moldovenesc* (tot cercual și el) ori *Nuneasca*, *Hora apei*, *Dansul miresii* ș.a. Inițierea secretă și misterică a unor profesii oculte era de asemenea marcată și mijlocită prin dansuri [28].

Față de aceste categorii (choreice) specifice, proprii în mod structural și morfologic, conținutistic sensului funcțional consacrant, alte dansuri capătă și împlinesc atare valori cînd sînt obligate de diferite prilejuri ce presupun manifestarea unui rol și a unui „instrument" consacrant. Astfel, consacrante sînt toate dansurile cu prilejul unei anumite festivități, dansuri care „cinstesc" evenimente (la nașterea unui copil, ridicarea unei case), deoarece ocazia le dă dansurilor funcția și sensul care reface, reconfirmă valoarea obiceiurilor. Dacă gesturile evasichoreice cercuale ale ritului de înmormîntare reprezentau, simbolizau și marcau (re)înscrierea insului/vieții în ciclicitatea universală, orice alte dansuri (propriu-zise) făcute cu ocazia priveghiului și a înmormîntării, a „jocurilor de pomană" (jocuri făcute întru pomenirea celor defuncți) și a jocurilor de „desjelit" — ridicarea doliului — (în Oltenia și Banat) [29] consacrau ordinea firii, îndreptă-

https://biblioteca-digitala.ro

ţind obiectivitatea şi firescul dual — viaţă-moarte — al existenţei. Asupra prilejului dansant constituit de colindat s-ar cuveni poate insistat mai mult, deoarece reprezintă un fenomen din cele mai mustinde în semnificaţii pentru conţinutul specificului cultural şi etnospiritual autohton. Tema dansului apare pe alocuri în textul narativ al unor colinde „familiale", ipostaziind dansul din ziua de Crăciun sau de Anul Nou drept un gest intim, propriu chiar acestor momente festive şi ceremoniale. Fapt care nu reprezintă decît o amintire istorică, de la originea dansantă a colindelor [30], o reminiscenţă a vremurilor antice şi medievale în care funcţionau acele specifice (consacrante) „dansuri ale calendelor din ianuarie" (Isidor din Sevillia) [31], un reflex pentru care şi astăzi, în Transilvania, colindătorii — chiar în mod obligatoriu — joacă fetele şi femeile, ba chiar şi pe fetiţele din leagăn, aflate în casa gazdelor. Faptul că pe o arie extrem de întinsă colindatul tinde să se rezume la jucarea persoanelor feminine din casă [32] reprezintă o palingeneză contemporană, o reîntoarcere la surse şi practici originare cu scopul reconfirmării sensului eminamente consacrant (şi abia într-al doilea rînd, propiţiator) al sărbătorilor hibernale, al colindei, colindatului şi Crăciunului românesc.

C. Cu toate că dansul e prezent cu un rol considerabil în ceremoniile/riturile de iniţiere şi trecere de pretutindeni, spre deosebire de practica primitivă, în cadrul căreia dansul apare doar ca element auxiliar, mediator, acompaniator al altor practici iniţiatorii (rituri şi gesturi purificator-expiatorii, tatuări, circumcizii etc.)[33], în folclorul românesc, în schimb, întîlnim dansul ca însuşi actul care reprezintă dacă nu instrumentul efectiv, momentul şi gestul care marchează trecerea indivizilor pe un plan superior de existenţă individuală şi comunitară. Eveniment crucial, iniţiatic, pentru viaţa junelui nubil, „intrarea în horă" şi dobîndirea calităţii de „flăcău/fată de horă" constituiau acte care certificau şi marcau astfel integrarea şi înaintarea insului pe treptele existării sale individuale şi sociale. În satul Fierbinţii de Jos (jud. Ialomiţa) am constatat existenţa în trecutul foarte apropiat a celui mai complet motiv şi a celei mai complexe organizări/ceremonializări a practicii consacrante a intrării tînărului în horă. Iată de ce credem că merită să zăbovim puţin asupra cazului de aici. El a mai fost semnalat de altfel de către folcloristul Alexandru Dobre în coloanele unui ziar[34], drept pentru care conexăm în rezumatul nostru informaţia comunicată atunci cu mărturiile de detaliu oferite astăzi de localnicul Romu Ionescu (47 de ani). Privit cu cea mai aleasă seriozitate din partea întregului sat, momentul intrării în horă fiind acela al intrării în atenţia obştii, momentul din care structura supraindividuală a mentalităţii şi a colectivităţii îşi revendică drepturile asupra coordonării conştiinţei, comportamentului şi destinului celui care prin dans debutează „în societate", momentul fiind acela al dobîndirii de statut social, acela al certificării maturităţii, tînărul era pregătit din timp pentru acea zi festivă. În primul rînd, prin supravegherea de către cei apropiaţi a însuşirii repertoriului coregrafic aflat în practica locală ; scop pentru care, pe lîngă cadrul familial sau al „grupelor de vecinătăţi" (Al. Dobre), satul organiza hore aparte numite *grădiniţe*, în locuri aparte, pentru deprinderea jocurilor de către tineri în vederea introducerii lor în adevărata horă, cea a flăcăilor şi fetelor. Familiile nu pregetau în faţa oricăror eforturi materiale pentru a putea oferi tinerilor pregătiţi pentru intrarea în horă un rînd de haine noi şi deosebite : costum (adesea primul şi ultimul) de calitate cît mai bună[35] şi pantofi. Jocul din prima zi a Paştelui era tras numai de mem-

https://biblioteca-digitala.ro

brii deja consacrați ai horei satului, tinerii deja inițiați ; dar la acela din cea de-a doua zi se făcea și debutul adolescenților ultimului an. Întreg satul asista la acest joc pentru a-i vedea pe flăcăiandrii marcați cu o primă roșie la mîneca hainei și pe fetele cu capul descoperit și cu o floare la ureche (însemne primițiale, ale noviciatului), care se prindeau pentru prima oară la horă. Atît pentru hora satului cît și cu referire la tinerii intrați în joc se folosea cu acel prilej expresia „a se înnoi". O dată cu intrarea în horă *se înnoia*, se preschimba (întru bine) hora ; se înnoia, devenea altceva, ins nou copilul de pînă atunci ; se înnoia (calitativ) obștea sătească. Pentru că dansul este prin excelență și prin definiție acela care constată — prin senzația resimțită de practicant — vitalitatea firii, înnoirea în care viața sălășluiește continuu, periodic, ritmic și în orizontul căreia se petrece neîntrerupt omul.

Să reluăm pe scurt, în final, cîteva din ideile care ne-au întemeiat investigația și a căror relevanță a constituit scopul prezentului excurs.

Cu un conținut gestual de factură imitativă, dansul a apărut la originile culturii ca o *subiectivare* — urmată de manifestarea sensibilă — *a obiectivității lumii* ; ca obiectivarea (plastică) a acestei intuiții — realizări interioare. S-a născut exprimînd atitudinea participativă (a omului) la existență, s-a născut ca un gest de (supremă) spiritualizare a dimensiunii/fenomenului motoric, a principiului natural : mișcare/transformare, ca manifestare a instinctului spațiu — timp — cauzalizate. Sensul prim, originar al dansului fiind acela de a consfinți existența ca atare. Pe lîngă primatul istoric pe care-l deține acest sens și această semnificație, primatul este și unul de ordin calitativ, cognitiv. Aceste amîndouă valori sînt fundamentale, primordiale. Așa cum sperăm că s-a înțeles din exemplele extrase din folclorul românesc, sensul funcțional al consacrării nu reprezintă numai o fază istorică a semnificațiilor culturologice, ci una consubstanțială, solidară și consuetudinară practicii/actului choreic de pretutindeni și pentru totdeauna. Însuși rostul și semnificația ultimă a „artisticității" dansului stînd în constituirea lui ca act de îndreptățire a umanului și de revelare juissantă a legitimității ontice. Experiența dansului — fie de partea spectatorului fie de partea practicantului (*— actant*) —, fiind una ce se extrage din însăși *inima* principiilor și a valorilor esteticului : aceea iradiantă a revelărilor esențiale ale adevărului aletheic : o descoperire a dezvăluirii și devenirii întru ființă.

NOTE

[1] Asemeni aceluia realizat (parțial) de Curt Sachs în *Histoire de la danse*, (tr. fr.), Paris, Gallimard (8eme ed.), 1938.

[2] V. Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, București, Ed. Univers, 1977 — unde autorul reduce totul la joc și ridică jocul la rangul supremelor „figuri" și noțiuni făuritoare de cultură.

[3] Într-un atare sens apropiat ar putea fi acceptată și luată la modul cel mai serios și intuiția lui Romulus Vulcănescu care vedea în horă un act ce procură o experiență metafizică (riscat desemnată prin „experiment metafizic"), avînd drept conținut și explicabilă ca o „formă subiectivă și personală de cunoaștere a realității" *(Fenomenul horal*, Craiova, Ed. Ramuri, 1944, p. 174).

[4] Dacă, pe urmele unei estetici riguros științifice, am porni acceptînd mai întîi teza lui Pius Servien după care dansul este o manifestare „strîns legată de teoria generală a ritmului" *(Estetica*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 147), am ține cont de definiția cu mare aplicabilitate a aceluiași estetician care stabilise că „Ritmul este periodicitate

https://biblioteca-digitala.ro

percepută. El acționează în măsura în care o asemenea periodicitate deformează în noi cursul obișnuit al timpului", asimilînd teoriei ritmului o analiză de soliditatea aceleia întreprinse de Matila C. Ghyka (v. traducerea în românește a volumului antologic *Estetică și teoria artei*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981) am realiza astfel faptul că dansul este manifestarea desăvîrșită în plan cultural a principiului ritmic de universalitate cosmologică. De unde ar decurge o înțelegere a dansului ca manifestare culturală a percepției primordiale/originare a funcției și dimensiunii ritmicității ontice, ar decurge o teorie a dansului ca teorie a ritmului (materializat/manifestat), o teorie de cea mai acută eficiență și necesitate, și care ar demonstra cu o minuție inatacabilă valabilitatea ideii deocamdată aluziv și vag exprimată aci.

[5] Este ceea ce aproxima și rafinatul erudit Heinrich Zimmer cînd, vorbind despre mitologia indiană a dansului, spunea: „Dansul e un act de creație. El realizează o situație nouă și trezește în dansator o nouă și superioară personalitate" (*Introducere în civilizația și arta indiană*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 219).

[6] *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Ed. Cartea Românească, 1982.

[7] V. Curt Sachs, *op. cit.*, p. 123.

[8] Despre funcțiile, sensurile, semnificațiile și conținuturile psihospiritual experimentabile în cadrul unor atare practici dansante, vezi mai pe larg în E.R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 99—103, 300—311; Erwin Rohde, *Psyché*, București, Ed. Meridiane, 1985, p. 221—228, 236—245; Henri Delacroix, *Psihologia artei*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 223—238.

[9] V. compendiul lui Germaine Prudhommeau, *La danse greque antique*, Tome I, II, Paris, C.N.R.S., 1965.

[10] Cf. Guy Rachet, *Tragedia greacă*, București, Ed. Univers, 1980, p. 56. Volumul este extrem de interesant și de important pentru cunoașterea delicatei chestiuni a provenienței și a genezei artei dramaturgice din însăși practica dansului mimetic în antichitate. Un asemenea aspect își răsfrînge firesc consecințele semiologice și asupra altora cum ar fi sensurile și semnificațiile sociale și culturale ale practicii choreice în epoca preelenistică și elenistică.

[11] V. G. Prudhommeau, *op. cit.*, p. 399—403.

[12] Ne ratașăm aici bineînțeles semnificației și valorii prin care Mircea Eliade a făcut teoria mitului. V. *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978.

[13] V. Jacques Chailley, *40 000 ans de musique. L'homme a la decouverte de la musique*, Paris, Ed. Plon, 1961, p. 82—86.

[14] V. Maurice A. — L. Louis, *Le folklore et la danse*, Paris, Ed. Maisonneuve et Loran, 1963, cap. IV *Les danses clericales*, p. 73—101. Pentru spațiul bizantin și autohton, v. C. Bobulescu, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, 1940, f. ed.

[15] V. J. Chailley, *op. cit.*, p. 85—86.

[16] Cf. C. I. Gulian, *Omul în folclorul african*, București, Ed. pt. Literatură Universală, 1967, p. 341—343.

[17] Cf. Sergiu Al. George, *Arhaic și universal*, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 278—279.

[18] H. Zimmer, *op. cit.*, p. 219.

[19] S. Al. George, *op. cit.*, p. 279.

[20] N. I. Dumitrașcu, *Cîntece de stea și colinde*, Craiova, Ed. Ramuri, 1923, p. 66—67.

[21] Deși neînscrise în erminiile de pictură bisericească, dansurile apar, destul de frecvent sau cel puțin în reprezentări remarcabile, în pictura ecleziastică. V. C. Bobulescu, *lucr. cit.*

[22] Mitologia biblică *(Geneza* **1**, *1—31)* menționează absolut după fiecare act creator gestul demiurgului de a considera („a vedea") toate lucrurile înființate, de fiecare dată, drept „bune".

[23] În privința practicilor călușerești v. în special conținutul răspunsurilor la Chestionarul N. Densușianu, în Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 38—54; O. Birlea, *lucr. cit.*, p. 34—65.

[24] O. Birlea, *lucr. cit.*, p. 27.

[25] Identificarea și promulgarea acestor caractere specifice dansului popular românesc aparține lui A. Bucșan, *op. cit.*, București, Ed. Academiei, 1971, p. 73, 82—83.

[26] Mai ample interpretări în jurul actelor ceremoniale choreice din colindat v. la Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977, p. 254—259.

[27] O. Birlea, *lucr. cit.*, p. 32—33.

[28] V. în general inventarul și sistematizarea făcute de R. Vulcănescu, *lucr. cit.*, p. 96—107. Despre hore ca acelea ale inițierii și practicilor vrăjitorești sau de tip șamanic („solomonărești"), „cercușul tilharilor" ș.a., *ibidem*.

[29] După A. Bucșan, *op. cit.*, p. 33, 75, reprezentînd „izolate folclorice". V. și studiul consacrat de Adrian Fochi obiceiurilor funerare din toată lumea culturii arhaic-tradiționale, în vol. *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Ed. Academiei, 1964, p. 491—530.

https://biblioteca-digitala.ro

[30] Lucru definitiv recunoscut o dată cu demonstrația făcută de Gheorghe Ciobanu asupra ritmicii comune prezentate de fondul melodic al cintecelor de colind și al cintecelor de joc. V. studiul *Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor*, în „Revista de Folclor", 9 (1964) nr. 1, p. 33—70.

[31] Cf. Maurice A. — L. Louis, *op. cit.*, p. 75.

[32] Cf. O. Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 31.

[33] V. C. Sachs, *op. cit.*, p. 42—44, 61—62.

[34] Art. *Fierbinții de Jos — vatră folclorică. Hora satului*, în „Steagul Roșu", an XXII, nr. 6687, 29 XII 1970.

[35] Romu Ionești, la fel ca alți localnici, își păstrează și acum, ca pe un obiect venerabil, faimosul său costum de dimie (lînă țesută la război) care i-a onorat majoratul tradițional.

LE SENS CONSACRANT DE LA DANSE EN TANT QUE GESTE CULTUREL ET ACTE DE CRÉATIVITÉ SPIRITUELLE

Résumé

Tenant compte que le trajet de la manifestation et de l'objectivation du contenu réel du geste culturel est celui à partir du l'intérieur vers l'extérieur, du sujet et de la subjectivité vers l'objet et l'objectivité, de l'intention et l'intuition de la conscience vers la manifestation phisique-empirique, corporelle-plastique de la danse, nous nous proposons de poursuivre et de commenter le niveau dernier et originaire de la signification et du rôle detenus par la danse et par la pratique de la danse. Ceux-ci pourraient être nommées génériquement à l'aide du terme de *confirmation*.

Il faut préciser quelques aspects déterminés de la dialectique sens — valeur —fonction.

La conviction qui résulte de la mythologie universselle est que la signification d'état d'esprit procuré par la danse est celle de *la (re)connaissance et de la validation de l'objectivité et de la certitude ontique de l'existence*. La fonction primordiale de la danse c'est de consacrer le monde *comme tel*. La danse prouve une imanente et apophatique réalisation/subjectivation/connnaissance intérieure de la réalite.

La choréographie populaire roumaine réclame le sens consacrant de la danse. Les exemples cités du folklore roumain nous démontrent la vitalité et la profondeur de cette fonction originaire de la choréologie autochtone. Les danses non-spécifiques, d'après le contexte culturel et coutumier spécial, deviennent consacrantes. L'événement initiaque de l'entrée des nubils dans la danse du village („intrarea în hora satului") constitue la manifestation par excellance de la danse en tant qu'acte consacrant.

https://biblioteca-digitala.ro

BUSUIOCUL ȘI VÎRSTA DRAGOSTEI

STANCA CIOBANU

În multiplele credințe și practici rituale a căror semnificație este asigurarea împlinirii maritale se face apel la o numeroasă și variată recuzită din lumea înconjurătoare — din gospodărie, casă, sat, din lumea vegetală și animală.

Din considerarea plantelor investite cu rol ritual se poate desprinde următoarea observație : în fiecare eveniment ordonat în termeni ceremoniali există mai multe elemente prezente, dar pentru fiecare una singură este planta însemn. Dacă în obiceiurile de primăvară este „ramura verde de pom", la obiceiurile de iarnă „ramura înmugurită", la deschiderea acestui ciclu (la Sf. Andrei) „usturoiul" , la înmormîntare „bradul", la nuntă „mărul", în obiceiurile de seceriș „mănunchiul de spice", la Ispas „leușteanul", la Sînziene „florile de sînziene", la Rusalii „pelinul" etc., pentru vîrsta tînără, constant preocupată de împlinirea maritală, deci pentru acțiunile din acest set, este „busuiocul". De aceea, nu vom face decît să desprindem semnificația busuiocului ca însemn al unei etape existențiale (deși el este prezent și în alte contexte rituale) și numai a lui, deși și alte plante (ca mătrăguna, năvalnicul, arțarul, socul ș.a.) îi sprijină funcționalitatea.

Nu este întîmplătoare procurarea busuiocului apt de a folosi practicilor premaritale ; proveniența îi conferă statut de element semnificant în acțiunile care fac apel la el. Se pare că el trebuie să fi trecut în prealabil proba aptitudinii rituale, deoarece a aparținut oficianților unor rituale laice : „Fata [. . .] lua busuioc de la clopotul urătorilor în ajunul Sf. Vasile" [1] sau oficianților unor rituri religioase : „busuioc luam dă la popa, da, cîn' mergea, venea preoți la Sf. Ion venea cu pămătufu ăla și noi luam busuioc" [2] sau chiar de la alți posesori interesați în utilizarea lui : „La fetele mai frumoase, caută flăcăii de dă buzna și le fură stiva de busuioc din grădină"[3]. Un alt aspect precizat în procurare este și limitarea temporală a acțiunii la zile purtătoare de marcă ceremonială : „fata [. . .] merge sîmbătă seară, după toacă [. . .] cînd e cerul senin, în grădină cu flori cu o ulcică de apă proaspătă în mînă și [. . .] rupe un mănunchi de busuioc" [4].

Este cu atît mai accentuată funcția lui premaritală, cu cît folosirea în acest sens este prefigurată încă de la vîrsta primei copilării. În măsura în care obiceiurile de la naștere numesc preocuparea împlinirii viitoarei căsătorii, busuiocul este unul dintre elementele prin intervenția cărora se manifestă acest interes ; „ați uitat să puneți busuioc [în scăldătoare], doar vi-i voia să nu se mai însoare cît e lumea, că cine l-a mai îndrăgi de nu i-om pune busuioc în scăldătoare" [5] sau „se duce numaidecît creangă de busuioc la rodini, ca să fie copilul plăcut ca busuiocul" [6]. O explicație imediată a acestei indicații este „Se face acest lucru pentru că busuiocul însemnează ca nou născutul, și mai ales dacă e copilă, să fie curată, iubită și atrăgătoare ca busuiocul" [7]. De asemenea, dacă la vîrsta premaritală visul,

https://biblioteca-digitala.ro

stimulat și cu ajutorul busuiocului, este unul dintre canalele de obținere a informației despre ursit, la vîrsta la care ne referim acum, mamei i se oferă o posibilitate similară : „Lîngă patul lehuzei și al copilului se punea [. . .] cîta de busuioc, ca să viseze mama peste noapte" [8]. De la naștere la împlinirea căsătoriei este parcursul de care se interesează și basmul fantastic. Iar dacă eroul născut în mod miraculos și care are de înfruntat aventura eroică pentru a obține realizarea cuplului se numește și „Busuioc" lucrul are explicații posibile în întreaga semnificație a busuiocului. Eroul „se naște din vedere" („Busuioc și Musuioc" de D. Stăncescu[9]) sau dintr-o floare („Busuioc și Maghiran" de Gr. Sima[10]). Busuiocul apare apoi, la vîrsta copilăriei, ca posibilitate a metamorfozei copiilor excepționali („Copiii cu părul de aur" de P. Ispirescu[11]). Eroul cu acest nume înfruntă probele pentru căsătorie („Busuioc cel frumos" de T.M. Arsenie[12] sau „Jumătate de om" de E. Sevastos[13]). Încă mai evidentă este semnificația busuiocului într-o situație specifică basmului — recunoașterea calității eroului — dezvăluire căreia îi urmează rezolvarea situației : „. . . la bucătărie el a pus degetul la bucatele care se gătea pentru mireasă. Și bucatele miroseau a busuioc. Și cînd a mers acolo de i-a dus bucatele miresei să mănînce i-a mirosit bucatele a busuioc [. . .]. Și cum a văzut că miroase a busuioc i-a dat în gînd că-i el" [14].

O maximă diversitate în folosire o are pentru vîrsta la care funcționează ca însemn, după cum o indică și cîntecul liric : „Busiioace, busiioace,/ Răsări-o-ai nu ti coaci,/ A di ci să nu mă coc/ Mă ieu fetili la joc,/ Și flăcăii-n pălărie/ Și se duc la cununie" [15] sau „Foaie verde mărăcină,/ Mă mîna mama-n grădină/ După bosiioc albuț/ Să fac pană la drăguț" [16], ca și cîntecul ritual al miresei : „Ia-ți mireasă ziua bună/ [. . .]. De la strat de busuioc/ De la flăcăi de la joc"[17]. Nu este întîmplătoare nici atestarea unui dans ritual de nuntă care poartă numele plantei și care se joacă de trei ori pe după masă, ca și noaptea în timp ce tinerii sînt în camera nupțială[18].

Cea mai frecventă folosire a busuiocului este pentru a însemna un obiect anumit, așa cum înseamnă și pe purtătorul condiției sociale a precăsătoriei : „Fă-mă, doamne, ce mi-i face,/ Fă-mă fir de busuioc/ Să mă pună badea-n clop" [19]. Însemnarea se face în preajma casei, în casă sau în afara ei, deci în relație cu locul aparținînd celui interesat de realizarea însemnării. Cu busuioc se înseamnă parul în urma numărării, par care va comunica date referitoare la viitorul soț : „. . . fetele numărau [la Anul nou] parii de la gard în ordine inversă. La ultimul legau [. . .] un struț de busuioc" [20]. În spațiul casnic el se asociază frecvent marcării pragului a cărui trecere în zilele de sărbătoare devine semnificativă, cu repercusiuni în provocarea informației despre posibila și dorita căsătorie : „fata ori flăcăul pun rămurică de busuioc și mărgele pe pragul ușei ca astfel cînd preotul intră în casă, să treacă peste ele. Apoi le ia și le pun noaptea sub căpătîi, ca să viseze pe ursitul ce are să-l ia" [21]. De altfel, această asociere de obiecte este comentată și de textul liric : „Să semene busuioc/ Să-l pună pruncii-n colop/ Și fetele la mărgele/ C-atuncea mi-i drag de ele" [22]. În afara casei, busuiocul se regăsește în locurile purtătoare de semnificație premaritală din suita de practici pe care le întreprind tinerii : „Fetele pun busuioc la ghizdurile fîntînei, dacă a doua zi găsesc busuiocul cu promoroacă pe el, fata se va mărita în acea iarnă" [23]. În vederea căsătoriei, busuiocul este dus și la un izvor, unde cu el are loc spălarea rituală :„Fata care dorea să se mărite în anul acela se ducea în dimineața zilei de Anul nou, înainte de răsăritul soarelui, la un izvor și se spăla pe față, ținînd în

https://biblioteca-digitala.ro

mînă un ban de argint și busuioc" [24]. De altfel, în spălarea ca act ritual busuiocul este o prezență marcată : la scalda copilului ; la Sîn Toader „fetele pun într-o strachină apă curată, apoi busuioc" [25] ; în apa scaldei care asigură succesul la joc : „se scaldă în apa de pîrîu descîntată de 3 ori cu floarea dragostei : Și-n mîna stîngă busuioc/ Să mă ia feciorii la joc" [26]. De reținut că și udarea rituală din timpul nunții beneficiază de prezența busuiocului : „Mireasa stropește cortegiul [. . .] cu apă și cu mănunchi de busuioc ca să-i meargă bine"[27]. După procurarea prin rapt, în ajunul Anului nou, este folosit la fel : „fura busuioc de la clopotul băieților [. . . .] le trebue de pus în lăutoare, doar a fi și ele dragi la lume ca și urătorii" [28]. Adeseori este purtat cu sine pentru protejarea purtătorului și asigurarea împlinirii acțiunii de determinare a informației premaritale : „În noaptea de bobotează, ca să-și viseze cineva ursitul, să ia un fir de busuioc din mătăuzul cu care botează în acea zi și să doarmă cu el în urechi" [29] sau „la culcare [fetele] își leagă la degetul cel mic de la mîna stîngă un fir de busuioc [. . .]. În acea noapte își va visa alesul inimei" [30]. La brîu este purtat atunci cînd menirea lui este de a asigura buna desfășurare a jocului : „pun busuiocul sub brîu și așa se pornesc apoi la joc [. . .] cred ele că toți feciorii trebuie să se bată după dînsele și să le joace"[31]. La fel e considerat și busuiocul purtat în păr : „busuiocul se samănă de dragoste în ziua de Sf. Gheorghe în zori și-l stropesc din gură. Cu acela se gătesc fetele cînd merg la joc, punînd în cap sau în brîu" [32]. De aceea e menționat și în textele de incantație al căror scop este obținerea performării jocului : „Fir de busuioc,/ Eu oi intra-n joc,/ Tu să-mi dai noroc" [33]. Este numit și în textele de aceeași factură a căror finalitate este înlăturarea rivalelor la joc : „Hîș, cioare negre, buhoase,/ Că eu sînt N. cea frumoasă/ Dintre fete cea aleasă./ Eu sînt floarea satului,/ Crucea busuiocului/ Și fruntea norodului,/ Dragostea feciorilor/ Și fala voinicilor" [34]. Prezența busuiocului la joc, instituție cu pregnantă semnificație premaritală, este comentată și de textul liric propriu-zis : „Busîioace, busîioace,/ Răsări-o-ai nu ti coaci,/ A di ci să nu mă coc/ Mă ieu fetili la joc" [35] sau „Să răsară busuioc/ Să mă duc cu el la joc" [36], ca și în strigătura de joc : „Tot pe loc, pe loc, pe loc,/ Pe de lături busuioc,/ Busuioc de mirosat/ Ca fata de măritat" [37]. Atragerea feciorilor prin mijlocirea busuiocului se face și în marcarea drumului : „fata rupe un mănunchi de busuioc [. . .] se duce pe acolo pe unde cugetă că vor trece feciorii și stropește o parte de loc pînă în pragul ușii de la casă. Din busuioc o parte o rupe și o presură pe cale unde cugetă că vor veni la dînsa feciorii" [38]. Textul cîntecului liric îl numește cu posibile rezonanțe magice în determinarea dragostei și a dobîndirii partenerului dorit : „Pe vale la Cătănești/ Busuioc să răsădești/ Cătăneștii toți să moară/ Numai unul să rămîie/ Care mi-a fost drag și mie" [39].

O altă constantă prezență în practici premaritale o are busuiocul ca o componentă obligatorie a unor grupuri de obiecte. Este nelipsit de la „puntea" care se pune la apă de Anul nou : „De punte se leagă [. . .] o steblă de busuioc" [40]. Busuiocul se află și printre obiectele care însoțesc usturoiul păzit la Sf. Andrei : „. . .pun pe sobă usturoiul, o garafă cu vin, covrigi, zahăr, o cordică roșie și busuioc" [41]. La fel este menționat în preajma fiecărei veriguțe ce se cufundă în apă la terc : „Veriguțele le bagă într-un vas cu apă și cu un fir de busuioc le învîrt în vreme ce cîntă" [42]. Împreună cu alte obiecte el este mediator al revelației visului la Anul nou : „. . . fetele pun sub perină cînd se culcă o opincă cu sare [. . .], busuioc, un fir roșu de lînișoară" [43], la Crăciun : „fetele iau busuioc din sfiștiocul

https://biblioteca-digitala.ro

popei și-l pun sub căpătîi ca să-și viseze iubitul" [44] sau la Sîn Toader : „busuioc [. . .] sub cap în partea unde dorm cu capul [. . .] ca să-și viseze și peţitorii"[45]. Faptul că e benefic dragostei este comentat și în cîntecul liric : „Fată, nu sămîna busuiocul/ Cu frunza rară/ Că te-or da flăcăii-afară ;/ Samină busuiocul/ Cu frunza creaţă/ Să te stringă toţi în braţe" [46]. Legat aici și de joc, dar și de acţiunea semănării plantei cu efecte ulterioare, sămînţa lui devine simbol al începutului de dragoste : „Busuioace, nu te-ai coace,/ Nici sămînţă n-ai mai face,/ Că din sămîncioara ta/ Se-nfiripă dragostea"[47] sau „Dragostea de un' se-ncepe ?/ Din inele și din bete,/ Vara din busuioc verde" [48]. El este simbol al acestui început, ca și al dragostei împărtășite sau nu : „Frunzuliţă foi de foi,/ Mîndră cînd ne iubeam noi,/ Ţinea busuiocul foi ; /Dar de cînd noi ne-am lăsat/ Busuiocul s-a uscat" [49]. El este și martor al întîlnirii tinerilor : „Frunză verde peliniţă,/ Mă dusei în grădiniţă,/ Să-mi plivesc busuiocu/ Și-mi găsii ibovnicu/ Cu cal negru pîntănog/ Priponit în busuioc" [50] sau „Busuioc, floare cătată,/ Hai mîndruţă de-mi arată/ Unde ne-am iubit odată" [51].

Se confirmă prin toate acestea faptul că busuiocul este însemn al vîrstei premaritale și al instituţiilor ei. E prezent în textele proprii acestor contexte de manifestare. Am numit cîteva texte proprii jocului, dar și cele ale șezătorii fac apel la busuioc : „Busuioace verde cu flori,/ Mai șideţi cu noi, feciori !/ Busuioc verde-nchitat,/ Șezut-am, fete, bugat ! " [52]. Fără a insista aici asupra funcţiei premaritale a colindatului, subliniem neîntîmplătoarea prezenţă a busuiocului în textele de urare. Este numit în urarea directă de tipul : „Și-o chită de busuioc,/ Dă-i, doamne, gazdii noroc" [53], dar și ca argument al atracţiei pe care o exercită fata : „Junelui bun,/ De ce june nu te-nsori ?/ Da mă las pă primăvară/ Să sădesc o grădioară,/ O grădină ș-o fîntînă/ În grădină floricele/ Să vină fete la iele ;/ Car' alege busuiocu/ Aceia-i mai cu nărocu" [54]. În textele de colindă, pe lîngă indicarea lui ca podoabă sărbătorească a casei, busuiocul revine ca însemn al vîrstei, în motive poetice ca : „Vine Crăciunu' pe sară/ De-a veni, de n-a veni,/ Mîndru-n casă mni-oi tomni,/ La ferești, pene domnești,/ La obloace busuioace" [55]. Busuiocul este menţionat ca dar în ritualul urării, semnificativ pentru căsătoria pe care o numește colinda în urare : „Dară daru ce-și aduc ?/ Cruce sfîntă-n mîna stîngă,/ Și de-a dreapta busuioc", variantă despre care M. Pop spune că „Fiecare dar destinat unei anume categorii poartă o semnificaţie precisă. Busuiocul și trandafirul sînt dăruite flăcăilor și fetelor în semnul viitoarei căsătorii" [56].

Busuiocul este prezent și în alte acţiuni rituale ale grupului de feciori destinate fetelor, acţiuni cu sens evident prenupţial. Astfel, udatul fetelor la Sf. Ion : „făcea mototolu, să făcea mototolu cu beteală [. . .] punea busuioc [. . .] să ducea dimineaţa la fîntîn-acolo [. . .] și-i da băiatu cu mototolu-n frunte" [57]. În mod asemănător se face chemarea indirectă a feciorilor la Sf. Gheorghe, cînd are loc o manifestare similară, fiind vorba de o ademenire discretă din partea fetelor : „Fetele [. . .] pun [. . .] cîte un fir de busuioc afară la pătul sau la coșar, ca să-și încerce norocul. Au însă grijă să-l ascundă bine spre a nu putea fi găsit de flăcăi" [58], provocare pomenită și în practicile de An nou : „o farfurie frumoasă, o batistă, [. . .] busuioc [. . .] o pui undeva pitită și băiatu vine ș-o caută" [59].

O ultimă menţiune pe care o facem pentru contexte cu încărcătură premaritală este plecarea în cătănie, care prilejuiește un rămas bun ceremonial, actualizat în texte care nu de puţine ori și nu înîmplător numesc însemnul : „Te duci badeo-n cătănie/ Lasă-mi grădina ta mie/[. . .] Sămă-

https://biblioteca-digitala.ro

na-voi busuioc/ Că mă lași cu mare foc"[60] sau „— Busuioc, roșu pătat/ Cine foc te-a semănat?/ — Catane cînd au plecat!/ — De plivit cin' te-a plivit?/ — Cătane cînd au sosit!/ — De cules cin' te-a culeș?/ — Cătanele cînd au mers!"[61].

Prezența busuiocului în etapa de vîrstă care ne interesează și manifestările ei este un extras din neîntrerupta prezență a lui, alături de alte plante, pe parcursul întregii vieți a omului: „Bradul, busuiocul, mărul, usturoiul, tămîia etc. au fiecare însemnătatea lor la botez, nuntă și înmormîntare, deschizînd și încheind ciclul vieții umane"[62].

Și, deoarece considerăm busuiocul ca aparținînd pregnant etapei premaritale, vom încheia cu un argument al poeziei lirice care numește etapa de la precăsătorie la căsătorie împlinită prin metafora devenirii acestei plante: „Busuioc cu foaie lată,/ Cine te-a sădit pe baltă?/ Lelița cînd era fată;/ Busuiocul a-nflorit,/ Lelița s-a logodit;/ Busuiocul s-a uscat / Lelița s-a măritat"[63].

NOTE

[1] Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, Ediținea Academiei Române, București, 1915 (Din viața poporului român. Culegeri și studii), p. 107; altă consemnare: „es într-adins să poată fura busuiocu de la clopotul băieților după care umblă, ca după iarba de leac", cf. „Șezătoarea", vol. III, p. 180.

[2] *Texte dialectale Muntenia*, Editura Academiei R. S. România, 1973, vol. I, p. 63—64, din Rucăr—Argeș; de altfel legătura între interesul tinerilor pentru plantă și apartenența ei la ritualul religios este exprimată și în textul cîntecului liric: „Busuioc după dumbravă / Ce te coci așa degrabă? / Musai ie mi să mă coc / Că mă pun feciorii-n clop / Și fetele la bertiță / Și popa la chidelniță", cf. AICED, inf. 1040, din Butan—Bihor, 1939; legenda despre prezența busuiocului în preajma nașterii excepționale explică și ea această legătură: „Dintre flori singur busuiocul [...] a răsărit împrejurul lui, l-a cuprins și l-a acoperit tot și de aceea preotul nu poate face aghiasmă fără busuioc", cf. E. Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, adunate și așezate în ordine mitologică, vol. I, Cernăuți, 1903, p. 130. Procurarea busuiocului la bobotează este explicată și de practica premaritală: „De aici înainte încep peștitele", deoarece se zice că „împrăștie popa cu busuiocul peștitorii în toate părțile", cf. Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Editura Minerva, București, 1970, p. 342.

[3] AICED, inf. 9367, din Negrilești—Vrancea, 1951.

[4] Simion Florea Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1893, p. 95.

[5] Elena Sevastos, *Nașterea la români*, Studiu istorico-etnografic comparativ, Iași, 1892, p.236.

[6] E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 129.

[7] Tudor Pamfile, *Crăciunul. Sărbătorile la români*. Studiu etnografic de... (Din viața poporului român. Culegeri și studii), Ediținea Academiei Române, București, 1914, p. 83.

[8] D. Chelcea, *Obiceiuri în legătură cu viața omului în Pătaș și Borlovenii Vechi*, în „Revista de folclor", 3 (1958), nr. 3, p. 56—57.

[9] Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978, p. 429.

[10] *Ibidem*, p. 403.

[11] *Ibidem*, p. 276.

[12] *Ibidem*, p. 443—444.

[13] *Ibidem*, p. 444.

[14] AICED, inf. 10635, din Izverna—Mehedinți, 1950.

[15] AICED, inf. 20773, din Buhalnița—Bacău, 1955; cf. și Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 605.

[16] Enea Hodoș, *Poezii poporale din Banat*. Culegere publicată de..., I, Caransebeș, 1892, p. 214.

[17] AICED, inf. 6239, din Hălăucești—Bacău, 1949.

[18] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 579 și 448.

https://biblioteca-digitala.ro

[19] Ion Bradu, *Alină-te dor, alină*. Culegere de folclor poetic întocmită de..., [Oradea, 1968], p. 142, tip *B 379, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologic, I, Editura Academiei R. S. România, 1985, p. 193.

[20] Gh. Pop, I. Chiș Șter, *Graiul, etnografia și folclorul zonei Chioar*, Baia Mare, 1983, p. 386. Alte mențiuni: „o parte din fete se furișează în grădinile închise cu pari. Cu ochii închiși fiecare numără parii de la nouă înapoi. Parul socotit nr. 1 e legat cu busuioc", cf. „Albina", an XXXIX, nr. 1, 3 ian. 1936, p. 2; „Se duc mai multe fete care le pasă de măritat și care vrea să știe și numără parii din gard de la unu pînă la zece și înapoi și care rămîne îl leagă cu fir roșu și busuioc", cf. AICED, inf. 2654, din Bărbătești—Gorj, 1939.

[21] „Ion Creangă", an II, nr. 3, martie, 1909, p. 64, din Urziceni—Ialomița.

[22] *Folclor din Transilvania*. Texte alese din colecții inedite, I, Editura pentru literatură, București, 1962, p. 43.

[23] „Izvorașul", an XXI, nr. 3, 1940, p. 98. Alte mențiuni: „În sara lui Sf. Vasile, fetele pun busuioc la partea de jos la ghizdurile fîntînei. Dacă a doua zi găsesc busuiocul promorocit, fata se va mărita în iarna aceea; iar dacă busuiocul nu-i promorocit, fata nu se va mărita atunci", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 39, din Tătărași—Suceava; „În unele sate este obiceiul ca fetele în noaptea de Sf. Vasile să puie cîte o steblă (cracă) de busuioc în gărduțul de la puț sau în strașina casei, iar dimineața în răvărsatul zorilor se duc să își vază fiecare stebla de busuioc; dacă o găsește cu brumă pe ea, zice că are noroc; iar aceea care nu găsește brumă pe stebla ei, zice că n-are noroc", cf. „Ion Creangă", an II, nr. 1, ian., 1909, p. 11, din Urziceni—Ialomița; „Seara în ajunul Bobotezei, fetele mari pun o cracă de busuioc uscată pe ghizdurile puțului, apoi se gîndesc la un flăcău pe care voesc a-l lua în căsătorie, și dacă dimineața va găsi acel busuioc umed, îl va lua, altfel, nu", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 364; „Fetele pun busuioc în gard și a căreia va fi dimineața cu brumă, aceea va lua bărbat bogat, iar dacă nu va fi cu brumă, va lua sărac", cf. „Șezătoarea", an I, nr. 5, 1892, p. 146; „pun, ca și la Bobotează, în ajunul Sf. Gheorghe, cîte un fir de busuioc afară la pătul sau la coșar, ca să-și încerce norocul", cf. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*. vol. III, Ediținea Academiei Române, București, 1901, p. 275.

[24] Gh. Pop, I. Chiș Șter, *op. cit.*, p. 389.

[25] Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, vol. II, Ediținea Academiei Române, București, 1899, p. 89.

[26] Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal* (Din viața poporului român. Culegeri și studii), Ediținea Academiei Române, București, 1908, p. 64. Altă mențiune: „Într-o ulcică cu apă neîncepută se pune busuioc, un ban de argint și o coadă din pană de păun și înainte de a merge la joc se spală cu acea apă", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 366.

[27] Ion Mușlea, Ov. Birlea, *op. cit.*, p. 439.

[28] „Șezătoarea", vol. III, p. 180. Altă mențiune: „Fata care va lua busuioc de la clopotul urătorilor în ajunul Sf. Vasile, seara, și dacă se va spăla cu el, va fi dragă la flăcăi", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 107.

[29] „Șezătoarea", vol. VI, 1901, p. 62, din Adamești—Teleorman.

[30] „Izvorașul", an XXI, nr. 3, 1940, p. 100. Alte mențiuni: „seara la culcare, își leagă la degetul cel mic de la mîna stîngă un fir de busuioc[...] cu puțină lînă. În noaptea aceea își va visa alesul inimii", cf. „Ion Creangă", an VI, nr. 1, ian. 1913, p. 21, din Larga—Bacău; „... crenguță de busuioc o leagă fata sau flăcăul la un deget cu ață roșie [...] se culcă imediat cu gîndul la ursit sau ursită. Este credința că acesta sau aceasta îi va apărea în vis", cf. Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, 1983, p. 581.

[31] Simion Florea Marian, *Vrăji* [...], p. 85.

[32] E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 131. Altă mențiune: „Fetele pun la codițe busuioc luat de la steagul bisericii, ca să se uite băieții la ele ca la steag", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 39.

[33] Simion Florea Marian, *Sărbătorile* [...], vol. III, p. 104. Altă variantă: „Cum este busuiocul dintre toate florile, dintre toate odoarele, cum nu poate intra popa în biserică fără busuioc și fără de isop, așa fără mine flăcăii să nu poată în joc", cf. „Șezătoarea", an XXXII, vol. XX, nr. 7, 1924, p. 95.

[34] Simion Florea Marian, *Vrăji* [...], p. 60—61.

[35] AICED, inf. 20773, din Buhalnița—Bacău, 1955.

[36] Sebastian Bornemisa, *Cîntece de dragoste*. Adunate de..., Cluj, [f.a.], tip *B 408, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 200.

[37] Pompiliu Pârvescu, *op. cit.*, p. 49. Altă strigătură: „Dragu mi-i cu cine joc / Că-m miroase a busuioc", cf. AICED, inf. 12584, Covăsînț — Arad, 1949, tip C.4.430, cf. Stanca Ciobanu, *Catalogul tematic al poeziei lirice orale românești satirice și de joc*, ms.

[38] Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 96.

[39] Sebastian Bornemisa, *op. cit.*, p. 25, tip B 131, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 157.

https://biblioteca-digitala.ro

[40] C. Rădulescu Codin, D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele*. Culegere din părțile Muscelului de... (Din viața poporului român. Culegeri și studii), Ediținea Academiei Române, București, 1909, p. 353. Alte mențiuni: „fetele pun într-un vas cu apă o cracă de busuioc și una de măr, apoi o para de argint cu punte", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 363; „La Anul nou, fetele scot noaptea afară un vas cu o creangă de măr dulce, o chită de busuioc uscat și o monedă [...] numite punte", cf. Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu, Editura Minerva, București, 1976, p. 353; „Fetele se duc apoi în grădină și rup două crăci de măr dulce [...]. Peste ele pun un alt bețișor tot de măr dulce, dar împodobit cu busuioc și alte flori [...] și cu un bănuț [...] acestea constituiesc ceea ce se numesc punți", cf. „Albina", an XXXVII, nr. 1, 5 ian. 1934, p. 6; „De vrei să știi cum are să-ți fie ursitorul, ia din fuiorul preotului cîteva fire de cînepă ș-o crenguță de busuioc de dragoste", cf. Elena Sevastos, *Nunta la români*. Studiu istorico-etnografic comparativ, Ediținea Academiei Române, București, 1889, p. 10; „fetele [...] fac punte din surcele de alun, arțar și scaete, la capătul cărora pun busuioc", cf. Gh. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă* (Din viața poporului român. Culegeri și studii), Ediținea Academiei Române, București, 1914, p. 263.

[41] Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 16.

[42] „Izvorașul", an X, nr. 11—12, 1931, p. 198—199.

[43] „Șezătoarea", an XXX, vol. XVIII, nr. 1, 1922, p. 25.

[44] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 273.

[45] Simion Florea Marian, *Sărbătorile* [...], vol. II, p. 89.

[46] „Tudor Pamfile", an I, nr. 2, martie 1923, p. 29.

[47] *Folclor din Oltenia și Muntenia*. Texte din colecții inedite, V, Editura pentru Literatură, București, 1970, p. 672, tip A 20, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 101.

[48] AICED, inf. 25549, Cîmpulung — Argeș, 1963, tip A 30, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 102.

[49] „Șezătoarea", V, nr. 5—6, 1899, p. 93.

[50] E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 172.

[51] AICED, mg. 2532 r, Florești — Dolj, 1963, tip C 285, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 308.

[52] Ion Bradu, *Din folclorul obiceiurilor bihorene*, Oradea, 1970, p. 132.

[53] *Ibidem*, p. 225. Ca simbol al genericului „noroc" apare și în cîntecul liric: „Am semănat busuioc / Și n-a răsărit deloc / Văd bine că n-am noroc" cf. AICED, inf. 730, Gliganul de Sus — Argeș, 1949.

[54] Elena Bogariu, Corneliu Bogariu, *Colinde hunedorene*, culese de..., p. 132—133, ms.

[55] Traian Mîrza, I. Szenik, Gh. Petrescu, Z. Dejeu, M. Bejinaru, *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978, p. 155.

[56] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976, p. 47. Altă variantă: „Duminică dimineața s-a sculat / Pe ochișori s-a spălat / Și-n rochiță s-a-mbrăcat / [...] În mîna stîngă ducea busuioc / [...] Didița băieților / Busuiocu fetelor / Vîzdoagele babelor, / Rujele mătușelor", cf. E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 67.

[57] *Texte dialectale Muntenia*, I, p. 471, din Suhaia — Teleorman. Altă mențiune: „Iei vine to' cu cădelnița și cu busuioc. Vine mult, vo cinsprezece ins. Pă care le prinde la puț le udă cu apă", AICED, inf. 3764, Vîrtej — Ilfov, 1943.

[58] Simion Florea Marian, *Sărbătorile* [...], vol. III, p. 275.

[59] *Texte dialectale Muntenia*, II, p. 16.

[60] *Culegere de doine, strigături și chiuituri ce se obicinuiesc la jocurile și petrecerile noastre poporale*, Brașov, 1922, p. 205.

[61] *Antologie de literatură populară*, vol. I, *Poezia*, Editura Academiei R.P.R., București, 1953, p. 108.

[62] Const. Drăgulescu, *Unele considerații asupra folclorului botanic din Mărginimea Sibiului*, în „Studii și comunicări", Sibiu, 1981, p. 55.

[63] *Folclor din Oltenia și Muntenia* [...], V, p. 672.

https://biblioteca-digitala.ro

MOȘII DE PESTE AN ÎN ZONA LĂPUȘ

(I)

PAMFIL BILȚIU

Neamul celor vii păstrează legătura cu neamul celor dispăruți prin rituri și obiceiuri.

Obiceiul comemorării celor dispăruți, în spațiul zonei Lăpuș, s-a conservat în mai multe așezări, în formele sale vechi, în chipul unei manifestări complexe, care cuprinde o întreagă gamă de acte ceremoniale și practici ritualice-magice.

Ca și în alte regiuni ale țării, cultul strămoșilor, în zona Lăpuș, cunoaște pînă astăzi o intensitate deosebită, pe care o descoperim, mai întîi, în numărul mare de zile consacrate comemorării celor dispăruți, zile ce traversează un întreg an calendaristic. Datele fixe, care au îndătinat repetarea întregului ceremonial de venerare a răposaților, înregistrează diferențieri de la o localitate la alta : se fac Moși la Joia Mare, Paști, Rusalii în satul Groșii Țiblesului ; la Florii, Joia Mare, Paști, Rusalii în Boiereni ; la Paști, Rusalii, Sf. Haralambie (10 februarie) în satul Larga ; la Arhanghelii Mihail și Gavril (8 noiembrie), Florii, Paști, Rusalii în Poiana Botizii ; la Florii, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril, Crăciun în Cupșeni. La Ungureni, Moșii au loc la Florii, Vinerea Mare, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril ; la Costeni, de Florii, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril, Sf. Nicolaie. La Libotin se fac Moși la Vinerea Mare, Paști, Rusalii, Cuvioasa Paraschiva (14 octombrie) ; la Dobric se țin la Arhanghelii Mihail și Gavril, Paști, Rusalii, Intrarea în Biserică (21 noiembrie) ; la Rogoz morții se comemorează la Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril ; la Lăpuș la Joia Mare, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril ; la Stoiceni la Florii, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril. La Cufoaia, Rohia, Inău și Borcut se fac Moși doar la Paști și Rusalii. Este posibil ca numărul ciclurilor să fi fost mai mare și să se fi restrîns, cu mai multe decenii în urmă, datorită procesului de dezagregare, ca urmare a situării acestor așezări în apropierea orașului Tg. Lăpuș[1].

Sub aspectul structurii, ceremonialul Moșilor este compus din secvențe distincte : 1. împărțirea darurilor la mormînt ; 2. masa de pomană. La marile sărbători din ciclul primăverii, cînd obiceiul atinge maximum de complexitate, înregistrăm mai multe secvențe, al căror număr diferă de la o localitate la alta, fiind influențat și de ciclul la care se practică. La Florii, în mai multe sate, ceremonialul Moșilor se desfășoară pe parcursul a trei secvențe : 1. împărțirea darurilor la mormînt ; 2. ridicarea vaselor cu semințe din biserică, depuse acolo cu o săptămînă înaintea începerii postului și așezarea lor la masa de pomană ; 3. masa de pomană. În unele localități, la Moșii de Paști înregistrăm trei secvențe : 1. împărțirea darurilor la cimitir ; 2. masa de pomană ; 3. masa de pomană cu întreg satul, care are loc a doua zi.

La Rogoz și Lobotin masa de pomană la Moșii de Paști este precedată de o secvență în plus, și anume urcarea feciorilor în foișorul tur-

https://biblioteca-digitala.ro

nului bisericii, de unde lasă în jos funii și apoi ridică cu ele darurile oferite de fete.

Secvențele, la rîndul lor, se subîmpart. Secvența de la cimitir cuprinde : a) împărțirea darurilor ; b) petrecerea cu țuică și c) „încuscrirea".

Pentru ca obiceiul să se poată împlini plenar, în virtutea funcțiilor pentru care a fost creat, sînt necesare pregătiri intense, din timp, începînd cu procurarea făinii pentru colaci, a lemnelor pentru copt, a vopselelor pentru ouă, a vaselor ce urmează a fi oferite de pomană.

Toiul pregătirilor are loc în ajunul fiecărui ciclu, cînd se prepară colacii și se încondeiază ouăle, operație migăloasă, care începe chiar cu două zile înainte. În cadrul pregătirilor, un loc important îl ocupă prepararea prinosului, îndulcirea băuturilor, prepararea bucatelor și a darurilor ce urmează a fi oferite ca pomană, în funcție de prescripțiile fiecărui ciclu în parte. Nici o familie nu omite întocmirea cu prioritate a listelor cu toți cei dispăruți din familie, liste ce vor fi date preotului.

Pentru a se putea achita de obligațiile stipulate de obicei, familiile sărace erau nevoite, cel mai adesea, să presteze munci la cei avuți pentru a putea primi cantitatea de alimente necesară : făină, ouă, mere etc. „Făcè săracii zîle la găzdac, api căpăta 2—3 cupe de grîu, farină, le da și ouă, și mere, ori ce-i mai trăbuiè să poată sta la moși" [2].

Perioada rezervată pregătirilor ocazionează și rituri preparatorii, cu adînci implicații în funcțiile obiceiului.

Prepararea prinosului urma prescripții ritualice îndătinate, riguros respectate. Ea cade în sarcina unei femei cu un statut aparte, care se numește „prinosiță". În cele mai multe sate aceasta trebuie să fie văduvă (Ungureni, Lăpuș, Cufoaia, Dobric, Libotin, Cupșeni etc.). În alte așezări ale zonei, funcția de prinosiță nu o putea exercita decît „o femeie curată și cinstită" (Grosii Țibleșului, Inău, Boiereni, Ungureni). Funcția de prinosiță nu este încredințată decît unei femei de o conduită aparte, etichetată drept „o văduvă sfîntă" (Rogoz, Poiana Botizii).

Spița de neam avea implicații și ea în statutul prinosiței. La Lăpuș, aceasta este „o rudenie pă vatră", adică din familie de frunte, de vază. La Grosii Țibleșului, de asemenea, funcția de prinosiță o îndeplinea o femeie „din neam mare".

Atari condiții puteau, desigur, asigura împlinirea rosturilor prinosului. De aici și unele credințe generate de încălcarea statutului prinosiței. La Lăpuș, prinosița care nu îndeplinea aceste condiții era considerată „nebună" și se credea că nu își poate exercita funcția. „La aceie nu-i cresc prinoasăle, ba i să rumpe și alutatu de nu îl putè nici asoga" [3]. Ulterior, prin propaganda creștină, funcția de prinosiță a început să fie preluată de prescurăreasa bisericii.

Tradiția nu admite ca prinosul să fie preparat individual, de către o singură familie, ci numai în cadrul grupurilor asociate. Rareori înregistrăm prepararea prinosului de către o singură familie avută sau de către două familii bogate, aceasta ca urmare a deritualizării procesului de preparare a prinosului.

Asocierea la prinos, ca și la masa de pomană, se face pe baza relațiilor de rudenie, o dovadă în plus asupra rolului pe care îl joacă spița de neam în cadrul obiceiului.

Numărul femeilor asociate la un prinos înregistrează diferențieri de la o localitate la alta. În cele mai multe sate, se asociau la un prinos femeile care formau o masă. Contribuiau la prinos 40—45 de femei la Un-

https://biblioteca-digitala.ro

gureni, pînă la 12 la Cufoaia, 4—5 la Dobric, Rogoz și Stoiceni, 10 la Grosii Țibleșului. La Lăpuș, Poiana Botizii, Libotin, Rohia, Răzoare, Inău, Larga, la un prinos se asociau între 5 și 10 persoane.

Prescripțiile îndătinate impuneau ca fiecare femeie să contribuie în mod egal cu toate alimentele necesare preparării prinosului : făină, drojdie, sare, chiar apă.

Tehnica preparării prinosului înregistrează deosebiri de la o localitate la alta. În cele mai multe sate prinosul se face din două părți egale ale aluatului, care se răsucesc, li se dă formă rotundă și apoi se lipesc la capete. Circumferința se împrejmuiește cu un inel, care se numește „brîul prinosului". La Libotin acesta se numește „coardă". Pa Valea Suciului, prinosul se prepară ca și pîinea obișnuită.

Ornarea prinosului face obiectul unei adevărate arte, prinositele investind migală, fantezie și rafinament ; ornarea variază în funcție de localitate. Întîlnim adesea motive geometrice : spirala, rombul, linia curbă ; spirala, la Grosii Țibleșului, poartă denumirea „floriucă". Frecvent întîlnim în ornamentul prinosului motive vegetale — pomul vieții ; cel mai des se uzitează „frunza".

Secvența împărțirii darurilor la mormînt, care marchează începutul obiceiului, înregistrează multe deosebiri de la o localitate la alta, unele datorate procesului de dezagregare, simplificare și deritualizare ale acestuia.

Împărțirea darurilor la morminte urmează anumite prescripții îndătinate. Pe la ora nouă-zece, femeile sosesc la morminte cu desaga cu daruri. Așezate la morminte, femeile aprind lumînări la căpătiiul celui dispărut. Cea care oferă daruri stă totdeauna în partea dreaptă a mormîntului, iar pentru cea care primește este obligatoriu să stea în partea stîngă. Tradiția impunea ca darurile oferite să fie sărutate, mai întîi de persoana care le oferă, apoi de cea care le primește. Se crede că nu ar fi primite de către mort darurile, dacă nu ar fi sărutate : „De nu le săruți, apoi nu le primește mortu', că nu le dai cu suflet" [4].

Gestica ceremonialului împărțirii darurilor asociază formule orale, care în unele sate conservatoare și-au păstrat pînă astăzi formele străvechi. La Stoiceni, cel care primea rostea : „să fie de sufletu' mortului" și se răspundea : „să fii sînătos". La Grosii Țibleșului cel care primea rostea : „să fie de pomană" și se răspundea : „să ne fie de sănătate". Se mai rostea și „bodaproste" (Dobric, Grosii Țibleșului). Astăzi aceste formule au fost aproape în toate satele substituite prin altele impuse de biserică (cel care primește rostește : „Dumnezo primască" și se răspunde „primască Dumnezo") ; în general însă ele diferă de la o localitate la alta. La Cupșeni, Ungureni, Costeni, formula „Dumnezo să ierte tăț' mutați" ne confirmă că prin fiecare individ este venerată întreaga colectivitate dispărută din obștea satului și nu doar cei din familia din care făcea parte. Ea ne pune în lumină, pregnant, credința în continuarea vieții, individul dispărut nefiind considerat mort, ci doar „mutat", din „lumea albă" în „lumea neagră".

Darurile oferite ca pomană la cimitir diferă după localități și după modul de manifestare a obiceiului. La Mosii de Florii este aproape generalizată pomana cu vase : oale, blide, căni, care odinioară erau de lut ; astăzi și-au făcut apariția obiecte emailate ori din sticlă, faianță, porțelan sau din material plastic, precum : căni, farfurii, pahare, solniță etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Prescripțiile obiceiului impuneau ca pe vasul oferit ca dar să se pună un colac. Formele colacului oferit, alături de vas, suscită un interes aparte : la Moșii de Florii, la Cupșeni, are patru colțuri și se numește „cocostrată" ; la Ungureni distingem două forme : una alungită, avind capetele răsucite în spirală, cea de a doua în patru colțuri obținute prin lipirea a doi colaci cu capetele în spirală (ambele forme poartă denumirea „crestată") ; la Costeni și Grosii Țibleșului colacii de formă stelară poartă denumirea de „florie" și, respectiv, „floriuță".

La Moșii din zona Lăpuș înregistrăm diferențieri ale formei colacului, oferit ca dar, și în funcție de categoriile de participanți. În mai multe sate : Costeni, Ungureni, Poiana Botizii, femeilor li se oferea un colac asemănător unei franzele împletite, care purta denumirea de „pupăză". La Boiereni, la Moșii de Florii, este îndătinat și un colac de mari dimensiuni destinat preotului, care se numește „crestată".

Sărutatul ritualic al darurilor după primirea lor peste mormînt (Ungureni, 1979).

Între alte categorii de daruri oferite la cimintir semnalăm merele la Moșii de Toamnă și Iarnă. La Moșii de Crăciun, la Cupșeni se oferă și nuci alături de mere, darurile fiind identice cu cele oferite colindătorilor. La Moșii de la marile sărbători ale primăverii (Paști, Rusalii) este nelipsit dintre darurile ce se oferă la cimitir oul încondeiat sau vopsit în mai multe culori.

Tradiția încondeierii ouălelor se păstrează încă vie, mai ales în satele unde obiceiul a găsit cele mai prielnice condiții unei bune conservări : Cupșeni, Ungureni, Costeni. Meșteșugul încondeierii etalează talentul, fantezia, harul creator al femeilor înzestrate anume în această direcție.

Se încondeiază cu ceară. Ornamentul este desenat cu ajutorul unui condei construit din tablă. Compoziția ornamentală este echilibrată, simetrică și bine proporționată. Fondul este roșu, verde, gri închis sau negru.

https://biblioteca-digitala.ro

Compoziția este împărțită prin linii albe în trei, două ori opt cîmpuri ornamentale. În compoziția ornamentală întîlnim culorile roșu, alb, mai rar albastru. Dominante sînt motivele geometrice: cercuri concentrice, linia curbă, rombul, coltișorii. Frecvente sînt și motivele vegetale: frunza de brad, trifoiul în patru foi. Sînt de efect motivele în care găsim transfigurate ustensile din mediul gospodăresc: „peteica", „grebla", „ferăstrăul". Cromatica este bogată și echilibrată. Efectele cromatice sînt realizate pe baza contrastului dintre culorile de fond și galbenul închis, albul și roșul.

Mai recent, ca urmare a procesului de dezagregare, s-au alăturat daruri netradiționale, destinate copiilor, cumpărate din prăvălie: biscuiți, bomboane, turtă dulce (Lăpuș, Libotin, Groșii Țibleșului, Boiereni).

Potrivit prescripțiilor îndătinate, peste morminte se împarte, o dată cu darurile, și băutura, care urmează o anumită rînduială. În satele unde nu participă bărbați, băutura este împărțită de femeia care oferă darurile. La Ungureni o împarte un bărbat și are loc înaintea oferirii darurilor, față de alte sate unde se împarte după oferirea darurilor (Cupșeni, Costeni).

După primirea darurilor, participanții string mîna gazdei care le-a oferit (Ungureni, 1979).

Există localități unde secvența împărțirii darurilor comportă forme aparte, care suscită mare interes pentru cercetător. La Ungureni, împărțirea darurilor este precedată și urmată de atingerea mormîntului de trei ori cu fruntea de către fiecare participant. Practica se execută și în colectiv, de către toți participanții invitați la un mormînt, care, prinși cu mîinile peste umeri, formează un cerc. Descifrăm și aici un semn solar sau reminiscențe ale cercului magic, generalizate în folclorul nostru sau universal.

În unele sate, toți cei care au primit daruri string mîna persoanei care le-a oferit. Actul nu este un gest de salut, ci se integrează suitei de practici ritualico-magice, puse să contribuie la împlinirea rosturilor obiceiului.

La Rogoz, vatră de străveche civilizație românească, împărțirea darurilor la cimitir își asociază o secvență deosebită, cu o pronunțată încăr-

https://biblioteca-digitala.ro

cătură ritualică. Conform rînduielii, familia care are vreun membru dispărut mai de curînd împarte la mormînt șapte căni cu apă, pe care se pun un colac și o lumînare.

Pomana cu apă este răspîndită în folclorul nostru. La finele secolului trecut a fost atestată în Transilvania[5]. Cercetările ne arată că pomana cu apă este generalizată, în cadrul obiceiului Moșilor, pe întreg spațiul unde acesta se practică în țara noastră. Prezența apei a fost atestată la Moși și în Bucovina și Moldova[6].

Secvența împărțirii vaselor cu apă la cimitir a fost atestată, în forme asemănătoare, în Banat, la Moșii de la Joia Mare[7].

În spațiul zonei Lăpuș, unde timpul nu a șters nimic din bogata carte a tradiției ceremonialului funebru, apa are încă un rol activ. În afara izvorului de apă, care constă în cărarea de apă la tîrguri pentru răposat, semnalăm la Cupșeni, conservată pînă astăzi, pomana în ulcele cu apă, oferite fiecărui participant la înmormîntare. În aceeași localitate întîlnim și spălarea ritualică a bocitoarelor cu apă neîncepută, înaintea începerii bocitului.

Vorbind de formele aparte pe care le comportă secvența împărțirii darurilor la cimitir trebuie să subliniem că Moșii ocazionați de Florii la Boiereni cuprind și datina cu focul aprins de copii în mijlocul cimitirului, înaintea sosirii femeilor la morminte. Focul este făcut din vreascuri rezultate din curățirea pomilor. Copiii iau jăratic, îl așază pe o piatră și, apoi, scuipînd peste el, împușcă, lovind jăraticul cu o altă piatră. Datina ne amintește de împușcăturile cu sens augural de la Anul Nou sau nunțile tradiționale, ce se integrează în suita riturilor benefice ocazionate de începerea noului ciclu agrar.

Focurile cu caracter funebru erau de largă răspîndire, fiind atestate, la finele veacului trecut, în Moldova și Muntenia[8]. Cercetările au atestat focurile de la Joia Mare cu caracter funebru în părțile Gorjului, unde se urmau severe prescripții ritualice[9]. Desigur, focul, asimilat de obiceiul Moșilor, așa cum arată cercetările, avea menirea de a încălzi pe cei dispăruți[10]. Credința s-a șters azi din memoria locuitorilor unde se mai practică datina.

Prezența focului în cadrul obiceiurilor de venerare a morților a fost atestată și la alte popoare. Vechii ruși „încălzesc strămoșii", adică sufletele morților, făcînd foc cu paie sau bălegar, uneori amestecat cu boabe de cereale[11].

Adaptarea obiceiului la noile condiții de viață, pătrunse astăzi pînă și în satele cele mai izolate, a produs schimbări importante. Mai înainte, cînd beneficiarii darurilor erau cu preponderență săracii, aceștia se prezentau singuri la morminte, unii fiind veniți din alte sate. Astăzi, cînd săracii aproape nu-și mai fac apariția la obicei, a intrat în obișnuință să se invite persoanele care să primească daruri.

Numărul celor invitați depinde de ramificația spiței de neam a familiei, de situația ei economică sau de locul ce îl ocupă în colectivitatea satului. Acest număr poate fi influențat de vîrsta celui dispărut. La morții tineri, îndeosebi cei răpuși de moarte năpraznică, numărul celor care primesc daruri este mai mare. La Ungureni, o familie invită circa 30 de persoane, numai bărbați, dintre rude și vecini, invitarea făcîndu-se de la domiciliul fiecăruia. Același număr de persoane este invitat pentru daruri la mormînt și la Cupșeni, cu deosebirea că invitația se face la cimitir. În mai

https://biblioteca-digitala.ro

multe sate (Dobric, Stoiceni, Grosii Tiblesului) se invită toate persoanele care alcătuiesc o masă.

O familie nu oferă numai din darurile aduse de acasă, ci și din cele pe care, la rîndul ei, le-a primit de la alte morminte la care a fost invitată, așa încît ea poate împărți unui număr cu mult mai mare față de cel pentru care s-a pregătit. Darurile rămase sînt duse acasă în desagă.

În situația în care o familie are mai mulți morți, cea care împarte își schimbă succesiv locul în așa fel încît să împartă darurile aduse în mod egal, în raport cu numărul morților.

Femeile cu sensibilitate deosebită, în situația în care defunctul a fost răpus prematur ori a dispărut tragic, bocesc la morminte aidoma ca la înmormîntare. Obișnuința de a se boci la morminte a fost atestată și în alte regiuni ale țării. Tudor Pamfile semnala că în sîmbăta Moșilor, în Țara Românească, femeile obișnuiau să plîngă pe la morminte[12].

Este posibil să fie un rezultat al procesului de dezagregare a obiceiului faptul că, în unele sate, ceremonialul împărțirii darurilor are loc după masa de pomană (Dobric, Stoiceni, Grosii Tiblesului).

Ulterior, prin propaganda bisericii, în cadrul acestei secvențe s-au infiltrat elemente creștine. În unele localități aceste penetrații sînt de dată recentă. La Cupșeni, de puțină vreme, ceremonialul împărțirii darurilor este precedat de parastasul religios oficiat de preot la biserica de lemn din cimitir, la finele căruia are loc pomenirea celor dispăruți, pînă la cea mai îndepărtată generație.

Cultul celor dispăruți le determină pe unele dintre femeile din Cupșeni să nu părăsească mormintele pentru a participa la parastas, neezitînd chiar să înceapă împărțirea de daruri. Parastasul oficiat înaintea oferirii darurilor la morminte, încheiat cu pomenirea morților, se întîlnește și la Costeni. La Ungureni, secvența de la cimitir debutează și se încheie cu rugăciuni. În alte sate (Dobric, Stoiceni) preotul oficiază „dezlegări" la morminte. La Moșii de Paști, în multe localități, secvența este precedată de aprinderea de lumînări la căpătîiul defuncților la miezul nopții.

Beneficiind de o desfășurare riguros gradată, ceremonialul împărțirii darurilor, ca și celelate secvențe, este compus din trei subdiviziuni: a) oferirea darurilor; b) petrecerea cu țuică; c) încuscrirea.

Petrecerea cu țuică are loc între grupuri de rudenii la care se alătură, după caz, vecini și prieteni și înregistrează diferențieri: la Cupșeni se petrece în cimitir sau la marginea acestuia, în vreme ce la Costeni se petrece „su' biserică"; la Dobric are loc pe iarbă sau acasă la unul dintre participanți; la Grosii Tiblesului îmbracă o pronunțată încărcătură ritualică, pe drumul de la cimitir pînă acasă fiind obligatoriu să se petreacă cu nouă stări.

Finalul petrecerii cu țuică ocazionează în toate satele „încuscrierea", care, în graiul localnicilor, semnifică înțelegeri de căsătorie, ajungîndu-se pînă la tocmeala zestrei. „O samă să duc la moși' numa' să să cuscrească"[13]. În mai multe localități (Costeni, Ungureni, Lăpuș, Grosii Tiblesului) atari înțelegeri s-au finalizat prin căsătorii.

Avînd în vedere că obiceiul atinge maximum de complexitate la marile sărbători ale primăverii, Moșii de Florii ocazionează în mai multe localități o secvență în plus: ridicarea vaselor cu semințe depuse în altarul bisericii (Ungureni) sau în fața altarului (Cupșeni, Grosii Tiblesului, Suciu de Jos, Suciu de Sus). Vasele conțin semințe de tot felul ce urmează a fi cultivate în țarină, dar și sare, tămîie.

https://biblioteca-digitala.ro

Prescripțiile impun ca în fiecare vas să se pună o lumînare, care este aprinsă în fiecare simbătă din post, adică la simbetele morților. La Ungureni, lumînarea este susținută în vas cu ajutorul a doi ștuleți de porumb, iar la Cupșeni, de către pînza cu care se leagă gura vasului. Vasele de depun în biserică cu o săptămînă înaintea postului.

Împărțirea ritualică a darurilor peste mormînt între membrele celei feminine (Cupșeni, 1960).

O dată ridicate, vasele cu semințe sînt așezate pe masa de pomană, apoi, golite de semințe, sînt oferite preotului (Lăpuș, Suciu de Jos, Grosii Țibleșului), cunoștințelor (Ungureni) ori sînt duse acasă (Cupșeni, Costeni).

Semințele sînt selecționate dintre cele mai sănătoase, astfel încît, amestecate, să poată transmite din puterea lor de germinație semințelor de semănat. Întîlnim magia prin contagiune, generalizată în folclorul românesc și universal. Lucrurile care au fost o dată în contact, notează G. Frazer, se află în continuare într-o relație simpatetică, încît orice s-ar face unuia dintre ele și celălalt va fi afectat în mod similar[14].

Această secvență este posibil să se fi practicat odinioară și în alte sate, și să fi dispărut treptat.

Cea de a doua secvență, de cea mai mare complexitate și importanță în contextul obiceiului, este masa de pomană, care se desfășoară la mesele de piatră din curtea bisericii sau la mesele de lemn amenajate prin construcție la vechile biserici din bîrne. Masa de lemn este o grindă lată, ecarisată, din lemn de stejar, frasin sau gorun, amplasată lîngă perete, sub șarpanta acoperișului, care la acest perete este mai largă și mai joasă pentru a adăposti și proteja masa de intemperii.

La biserica ortodoxă din Rogoz masa este construită din două grinzi puse alăturat și legate cu scoabe, avînd marcate prin încrestare în masa grinzilor „mesele" (locurile). Este amplasată în spatele bisericii, ca și la biserica din Dobric. La Lăpuș, masa este amplasată în partea sudică, fiind

https://biblioteca-digitala.ro

construită dintr-o grindă de circa un metru lățime, din lemn de frasin.

Mesele din lespezi de piatră sînt aduse de către grupuri de rudenii asociate. O dată cu amplasarea, fiecare își stabilește locul, loc care nu se mai schimbă și se moștenește din generație în generație. Criteriul care stă la baza așezării la masă este cel de rudenie patriliniară.

Gătirea mesei de pomană la Moșii de Florii. De remarcat vasele de lut, colacul în formă stelară numit „cocostrată" (Cupșeni, 1980).

Rigurozitatea așezării la masă pe baza relațiilor de rudenie ne este argumentată și de denumirea meselor prin patronimul familiei proprietare. La Cufoaia întîlnim masa Belenilor (de la Belu), a Mănești1or (de la Man), a Latișenilor (de la Latiș); la Libotin, mesele poartă denumirile: masa Boghenilor (de la Boga), a Perțenilor (de la Perța), a Filipenilor (de la Filip); la Costeni întîlnim mesele: masa Nodișenilor (de la Nodiș), a Țurenilor (de la Țura), a Hereșenilor (de la Hereș); la Boiereni am consemnat masa Todorenilor (de la Todor), a Budenilor (de la Buda), a Mănești1or (de la Man), a Popenilor (de la Pop), a Boierenilor (de la Boier); la Dobric există masa Iughenilor (de la Iuga), a Popenilor (de la Pop); la Cupșeni cele mai importante mese sînt masa Filipenilor (de la Filip) și cea a Cupșenilor (de la Cupșa).

În unele așezări mici gruparea pe criteriul de rudenie este, mai recent, încălcată, o masă alcătuind-o o porțiune de sat, masă denumită prin patronimul acestei porțiuni. La Stoiceni există masa Podirenilor (de la Podirei), a Susăneștilor (de la Susani), a Josăneștilor (de la Joseni). Acest criteriu de așezare la masă ar putea fi pus și el pe seama dezagregării obiceiului.

Numărul persoanelor care formează o masă înregistrează deosebiri evidente de la o localitate la alta. O masă era alcătuită din 30—40 de persoane la Ungureni, 20 la Stoiceni, 15—20 la Cufoaia, 20—30 la Libotin, 10 — 15 la Grosii Țiblesului, 15 — 20 la Dobric, 20 — 30 la Costeni.

https://biblioteca-digitala.ro

În restul localităților numărul persoanelor care alcătuiesc o masă este în medie de 10—15. În satele a căror populație este derivată din cîteva familii mari, numărul persoanelor care compun o masă diferă în funcție de ramificația fiecăreia dintre acele familii. La Costeni, familia Țurenilor alcătuia o masă de 20 de persoane, în vreme ce Nodișenii formau una de 40, iar Hereșenii una de 30.

Ora începerii mesei diferă și ea de la o localitate la alta, desfășurarea ei avînd loc între 12, 30 și 18. Cînd masa începe mai devreme, femeile aduc desaga cu daruri o dată cu venirea la biserică. Desaga se lasă afară lîngă mese sau pe mese. Cînd ea are loc mai tîrziu, desaga se lasă acasă și se aduce după liturghie.

Masa de pomană urmează o seamă de prescripții ceremoniale, atît în privința gătirii, cît și a desfășurării ei, care, de asemenea, diferă în funcție de localitate. Este generalizată obișnuința ca peste mesele de lemn sau de piatră să se aștearnă fețe de mese brodate. Mijlocul mesei este rezervat sticlelor cu băutură și prinoaselor. Colacii sînt așezați și ei pe mijlocul mesei.

Gătirea mesei înregistrează deosebiri în funcție de ciclul care ocazionează obiceiul. La Moșii de Florii, la Cupșeni, pe marginile mesei se așază vasele, pe care se pune colacul cu forma specifică acestui ciclu, numit „cocostrată". Vasele oferite ca dar sînt de același fel cu cele ce se împart la morminte. Prinoasele se așază unul peste altul. Pe cel de sus se pune un colac în care se înfige o luminare în formă de X, din ceară de albine, care se numește „luminare în crangă". O bucată de hîrtie este trecută prin luminare și așezată pe colacul de sus pentru a împiedica căderea picăturilor de ceară topită peste el.

În unele sate, pe mijlocul mesei se pun vasele cu mîncare și pîinea tăiată în dreptul fiecărui participant. Se pun pe mese sau se prind pe vas și mițișoare, ce au fost aduse de la biserică (Cupșeni).

La Ungureni, prin mutarea locului de oficiere a serviciului divin de la biserica de lemn la cea nouă de zid, mesele nefiind mutate, gătirea mesei a suferit modificări deosebite. Desaga ține loc de masă. Pe ea se așază o ștergură brodată, pe care se pune un colac asemănător cu o prescură, care se numește „parastas". În el se înfige o lumînare. Prinosul se așază, de regulă, pe desaga prinosiței.

La Grosii Țibleșului, la Moșii ocazionați de Florii, pe o ștergură așezată pe masă se pun la colțuri patru colaci numiți „florii", iar la mijloc cinci colaci, care poartă aceeași denumire.

În toate satele în care în ziua de Florii se ridică vasele cu seminție din biserică, acestea sînt puse pe mese, de regulă, pe mijloc. La Rogoz și Libotin, la toate ciclurile de manifestare a obiceiului, pe mijlocul fiecărei mese se așază cîte o sticlă. Pe gîrliciul ei se pune un colac, în care se înfige o lumînare ce slujește la ridicarea paosului. La Moșii ocazionați de Paști și Rusalii, locul vaselor este luat de coșurile de mînă cu ouă vopsite sau încondeiate.

Intrarea la masă urmează și ea anumite prescripții. La Grosii Țibleșului, Rogoz, Libotin familiile avute invită săracii, care iau loc la masă, în vreme ce femeia care oferă masa stă în picioare lîngă masă. La Rogoz, invitația la masă se face de la vecernie. În unele localități, tradiția prevedea ca săracii să intre direct la masă fără a fi invitați (Poiana Botizii și Larga).

Odinioară, în toate satele masa ocazionată de obiceiul Moșilor era destinată doar săracilor. Se considera „mare rușine a mînca la moși la ișialalți, numa' la săraci nu" [15]. Ulterior, ca urmare a procesului de deza-

https://biblioteca-digitala.ro

gregare, masa a luat aspectul unei petreceri de familie, unde și-au făcut apariția bărbații, care sînt serviți de soțiile lor (Dobric, Stoiceni, Cufoaia).

Cînd formalitățile de așezare la masă s-au încheiat, preotul oficiază ruga mesei, timp în care se aprind lumînările din prinoase și colaci. În satele în care preotul nu oficiază parastasul la cimitir, au loc pomenirea morților și dezlegări. La Moșii de la Florii, se aprind și lumînările de la vasele cu semințe.

Numărul persoanelor servite la masă variază în funcție de localitate: la Cufoaia, o femeie servește 2—5 persoane, la Libotin 2—3, la Suciu de Jos, 20 de persoane, la Lăpuș circa 10, la Dobric, Stoiceni, Rogoz, 4—5 persoane, la Costeni 6—7, la Boiereni 25—30, iar în restul satelor o familie oferă mîncăruri și daruri pînă la 10 persoane.

Servirea mîncărurilor urmează și ea o rînduială anume. În cele mai multe sate, țuica este servită de către femeia care oferă darurile. Odinioară, la Dobric, țuica nu putea fi împărțită decît de fete tinere, „curate", ca dovadă că la săvîrșirea unor acte ritualice ale Moșilor intervenea și castitatea, ca și în cadrul altor obiceiuri. La Grosii Țiblesului se împărțea mîncarea și pe drum, în cazul în care erau întîlniți săraci. La Cufoaia, Stoiceni, Dobric, sate în care la obicei participă și bărbații, femeile își servesc soții, iar țuica este împărțită de paharnici dintre bărbați. Mîncărurile oferite diferă în funcție de localitate și ciclul calendaristic la care se practică obiceiul. La Moșii din perioada postului prescripțiile tradiționale nu admiteau mîncăruri de dulce. Drept urmare, se servesc : „clătite de grîu întors", „mazăre cu oțăt" (Rogoz), „tojmaji în zamă de hribe", „tojmaji în tisăliță", „borș cu tarhon" (chimen), „cartofi scurț' de post", „găluște cu hribe" (Boiereni), sarmale de post, „tăiței cu ciuperci" (Libotin), „tăiățăi pirgăliț' cu oloi", „găluște de post", prune fierte, „ptitoi" (ciuperci) (Grosii Țiblesului), „mazăre de post", „tojmaji de post", „găluște de post", sărmăluțe de post, „poame fierte" (Suciu de Jos), „tăieței cu oloi", „pere fierte", „pancove" (gogoși) (Lăpuș), varză de post, „plăcintă cu curechi", ciuperci (Costeni). În afara perioadei postului, participanților li se ofereau mîncăruri de dulce, acestea fiind cu mult mai variate. În funcție de tradiția fiecărei așezări în parte, se ofereau la Moși : supă de găină, mîncare de varză cu carne, tăiței în lapte, carne de oaie (Suciu de Jos), sarmale, „tojmaji în lapte", cartofi cu carne (Boiereni), „cureti cu carne", „picioci cu carne" (Inău). La Cufoaia se ofereau următoarele mîncăruri de dulce : tăiței în lapte, tăiței cu carne, „zamă de miel", caș, carne friptă, „ratotă" (papară) ; la Dobric se servea : cîrnat afumat, carne de găină cu ou, „pancove", plăcintă cu urdă ; la Libotin nelipsite de la obicei erau mîncărurile : varză umplută, varză cu carne, „tojmaji în lapte". Sortimente variate de mîncăruri se ofereau la masa de pomană de la Rogoz : ciorbă de miel, cîrnat de porc, tăiței cu carne de porc, „liptie de porumb cu lapte pe care se pune cîrnaț", prăjituri. La Stoiceni se oferă carne friptă, sarmale, „tojmaji în lapte", „cărnaț afumat", iar la Grosii Țiblesului „cureti umplut", „tojmaji în lapte", plăcintă cu brînză de oi. La Costeni erau îndătinate sarmalele, varza cu carne, iar la Inău „cureti cu carne", „picioci cu carne".

Pomana bazată pe comuniunea alimentară este generalizată în cadrul obiceiului Moșilor atît în Transilvania, cît și în alte regiuni locuite de români[16]. La fel de răspîndită este, în întreg spațiul locuit de români, pomana cu lapte[17].

În spațiul zonei Lăpuș, pomana cu lapte, pe lîngă larga ei răspîndire în cadrul obiceiului Moșilor, mai persistă și astăzi în cadrul obiceiu-

https://biblioteca-digitala.ro

rilor de înmormîntare. La Cupșeni și Ungureni este uzitată împărțirea la copii a laptelui peste sicriu, în olcuțe de lut pe care se pune colac.

Cercetările noastre de teren ne-au oferit prilejul să constatăm prezența laptelui și în cadrul ceremonialului nunții lăpușene. În satele Cupșeni și Ungureni, la întoarcerea de la cununie, mirii, împreună cu nașii și druștele, consumă în comun colac cu lapte.

Se pare că laptele a avut cîndva un rol activ în obiceiurile legate de momentele cruciale ale vieții omului, de vreme ce se mai întîlnește și astăzi în obiceiurile legate de naștere din Maramureșul istoric[18].

Tradiția impunea ca mîncarea adusă la Moși să se consume în întregime. În unele sate (Grosii Țibleșului, Lăpuș, Libotin etc.) o anumită cantitate de mîncare era dată săracilor în vase pentru a o duce acasă.

NOTE

[1] În satele în care obiceiul este încă viu a fost studiat pe bază de observație directă. În așezările de unde a dispărut, am procedat la reconstituire cu ajutorul generației vîrstnice. Cercetările noastre au pornit din îndemnul prof. Sabin Sainelic, etnograf la Muzeul județean Maramureș, căruia îi mulțumim și pe această cale.

[2] Informator Sava Filip, 71 ani, Suciu de Jos, 1984.

[3] Informator Nicolaie Dalha, 65 ani, Lăpuș.

[4] Informator Afimia Pintea, 59 ani, Cupșeni.

[5] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*. Studiu etnografic de..., vol. I, *Cîrnilegile*, Bucuresci, 1898, p. 263.

[6] Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români*. București, 1910, p. 9, 209; Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, Studiu etnografic de..., vol. II, *Păresimile*, Bucuresci, 1899, p. 272, 277; C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele*, București, 1909, p. 66.

[7] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile* ..., II, p. 277.

[8] *Ibidem*, p. 271—272.

[9] D. A. Vasiliu, *Focul viu în datinile poporului român, în legătură cu alte popoare*, București, 1943, p. 68.

[10] *Ibidem*.

[11] Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, București, 1983, p. 348.

[12] Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 8.

[13] Informatoare Boga Veronica, 73 ani, Libotin.

[14] G. Frazer, *Creanga de aur*, vol. II. București, Editura Minerva, 1983, p. 83.

[15] Informatoare Maria Pop, 50 ani, Grosii Țibleșului.

[16] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile*..., I, p. 260—262; II, p. 277; III, p. 380—382, 386—395; Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Sărbătorile de toamnă și postul Crăciunului*. Studiu etnografic de..., București, 1914, p. 62; Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară*..., p. 9—12; Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Crăciunul*. Studiu etnografic de..., București, 1914, p. 208—209; C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *op. cit.*, p. 67.

[17] Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară*..., p. 10; Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile*..., I, p. 262; III, p. 282—283; Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, București, 1895, p. 393—395.

[18] Mihai Dăncuț, *Riturile de separare, agregare și inițiere în faza copilăriei în zona Maramureșului*, în „Marmația", r.r. 5—6, Baia Mare, 1979—1981, p. 442.

https://biblioteca-digitala.ro

SEMNIFICAȚIA PRIMELOR TRADUCERI DIN FOLCLORUL ROMÂNESC ÎN LIMBA FRANCEZĂ

MARIA-LUMINIȚA GROZA

Dintotdeauna literatura română, prin personalitățile sale proeminente, a slujit pe deplin înfăptuirii marilor idealuri ale poporului nostru, mai ales în momente de grea cumpănă.

În ambianța istorică, politică și diplomatică europeană de la mijlocul secolului trecut românii au fost confruntați cu situații și evenimente deosebit de complexe și de majoră importanță pentru existența lor și realizarea țelurilor de eliberare națională și unire a Principatelor. În acest context se conturează cu claritate noile dimensiuni ale „chestiunii românești". Se cuvine să amintim că „problema Principatelor", ca problemă internațională, „definește un fenomen istoric implicat confruntărilor pe plan general european care au însoțit formarea națiunii și a statului național român, stabilirea locului și rolului procesului de constituire a acestuia din urmă în sistemul raporturilor interstatale ale epocii" [1].

Problema trebuie văzută mai amplu, în sensul conjugării factorilor interni cu conjunctura politico-diplomatică externă. Spre deosebire de alte provincii ale Imperiului Otoman, cucerite de acesta, pămînturile românești se bucurau de un statut special. Inițial Principatele au fost tributare Porții Otomane, conservînd o independență condiționată, cu autonomie internă, domnitori și administrație de stat și teritorii separate de turci. Legile otomane nu aveau nici o autoritate în Principate.

La determinarea parametrilor acestei „ecuații" a „chestiunii românești" trebuie luați în considerație și alți factori : originea, poziția geografică și specificul național. Factorii naturali își au partea lor de contribuție la geneza „chestiunii românești". Românii fac parte din familia popoarelor romanice, se deosebesc categoric de popoarele vecine. Aceste elemente distinctive (etnice, origine, limbă, obiceiuri, credințe, port) întreține o conștiință de neam românesc prezentă în procesul de devenire istorică.

Un alt factor ce stîrnește interesul în jurul Principatelor îl constituie poziția geografică ; în acele împrejurări pămînturile românești reprezentau singurul culoar al armatei țariste către Dunăre, Balcani și Constantinopol. Prin forța lucrurilor, Principatele Române alcătuiau un punct de întîlnire a intereselor marilor puteri din estul și sud-estul continentului. O tranșare a acelor interese, de regulă divergente, angaja și soluții pentru situația geopolitică a celor două Principate, de unde și îndelungata trenare și complexitate a procesului de naștere a „chestiunii române" ca problemă internațională, rezolvată, pe planul raporturilor interstatale, de marile puteri, în cele din urmă în „spiritul veacului" și potrivit țelurilor promovate de români printr-o luptă perseverentă și de rară abilitate. Principiile dreptului natural și ale filozofilor luminilor, ca și ideile generoase ale gînditorilor occidentali din prima jumătate a secolului al XIX-lea au servit, în țările române, gîndirea și acțiunea politică în vederea eliberării

https://biblioteca-digitala.ro

naționale și a înfăptuirii reformelor sociale, a modernizării instituțiilor și propășirea educației publice. Epoca trezirii naționalităților a oferit poporului român prilejul afirmării pe plan european prin acțiuni de semnificație istorică, politică și culturală generală. Încă din secolul al XVII-lea, țările române ocupau un loc central în „chestiunea orientală", ceea ce a obișnuit — într-un anume grad — cancelariile diplomatice ale marilor puteri vecine cu problematica și revendicările unei națiuni care își afirma drepturile la unitate și independență de stat împotriva unei duble dominații străine — otomane și habsburgice.

Între Mohacs — 1526 și Carlowitz — 1699, Transilvania a avut un statut asemănător celui al principatelor surori. Între dezagregarea Imperiului Otoman și geneza „problemei românești" există o strînsă legătură.

În opinia publică europeană, românii erau cunoscuți prin informații tot mai abundente privind identitatea lor națională, specificitatea limbii și a culturii și statutul politic de autonomie. Programul lor politic, de formare a unui stat național unitar, era favorizat de condiții obiective. Cu toate acestea, realizarea aspirațiilor românești a avut să se confrunte mai bine de un secol cu ostilitatea și neînțelegerea Sfintei Alianțe, apoi a cîtorva mari puteri europene preocupate de menținerea unui *statu quo* anacronic.

Aceste împrejurări i-au obligat pe români la adoptarea unei strategii îndrăznețe și nuanțate în lupta pentru împlinirea aspirațiilor lor fundamentale, o strategie în care folosirea circumstanțelor internaționale a fost asociată unor acțiuni politice hotărîte pe fondul unei profunde conștiințe a drepturilor istorice cu invocarea eficientă a principiilor dreptului ginților și folosirea puternicului curent filoroman existent nu numai în rîndurile intelectualilor liberali, dar și al opiniei publice europene în general.

Analiza atentă a tuturor fazelor parcurse de poporul român pentru intrarea sa în concertul modern al națiunilor europene cu un stat unitar și independent relevă semnificațiile general valabile ale acestei împliniri. Ea a fost realizată în mod esențial prin afirmarea voinței de libertate și unitate a națiunii române înseși.

Programul politic al românilor, în vederea înființării unui stat unitar și independent, cu structuri moderne și un sistem de guvernare democrat, era întocmit de la mijlocul secolului al XIX-lea ca operă a conducătorilor radicali ai revoluției de la 1848, izbucnită aproape simultan în cele trei provincii istorice. Capacitatea românilor de a-și unifica țara, de a-i asigura un statut de independență și suveranitate pe plan european, de a moderniza o societate grevată de sechelele cîtorva secole de dominație străină, de o economie înapoiată și de profunde inechități sociale trebuie măsurată după dificultățile majore pe care le-au avut de înfruntat. În acest sens, menționăm laborioasa, complexa și neobosita activitate diplomatică pe plan extern pentru recunoașterea Unirii din 1859 de către „puterile garante", condiția anacronică și umilitoare a suzeranității otomane înlăturată prin participarea la războiul din 1877.

Pe plan extern, în rezolvarea acestor obiective fundamentale, românii s-au bucurat de sprijinul generos, multilateral al unor personalități politice și culturale cu care fruntașii români au colaborat rodnic. Este interesant de subliniat că acești oameni de bine erau recrutați sau aparțineau unor categorii sociale și activau pe trepte și în ierarhii diferite, de la publiciști cu oarecare notorietate, la politicieni și diplomați cu platformă și pînă la cele mai înalte vîrfuri ale societății, cum e cazul contelui Cavour sau a

https://biblioteca-digitala.ro

împăratului Napoleon al III-lea. Fruntașii politici români și personalitățile proeminente ale culturii noastre, prin eforturi susținute, inteligență și abilitate, sacrificii și dăruire de sine au știut să mobilizeze și să unească influențele factorilor externi ai vremii în vederea obținerii unui sprijin politic și diplomatic eficace pentru înfăptuirea idealurilor naționale ale românilor. Eforturile lor se înscriau în plan general european, conjugîndu-se cu cele ale altor naționalități din Balcani trezite la o nouă conștiință : este vorba de greci și sîrbi care, prin mijloace specifice, similare cu ale fruntașilor români, căutau să atragă atenția Occidentului civilizat asupra stărilor de lucruri din țările proprii.

Pe acest front larg se cuvine să menționăm campania de popularizare în vederea familiarizării Apusului și cu valorile spirituale ale popoarelor respective.

Astfel, sîrbul Vuk Ștefanovici Karagici, unul dintre cei mai însemnați folcloriști ai vremii, vizitează o serie de țări europene ca Austria, Germania, Rusia, unde i se face o primire deosebită, iar la Leipzig publică trei tomuri de folclor sîrbesc. Culegerile lui Karagici nu numai că au pus în lumină valoarea folclorului țării sale, dar i-au servit și ca argument în vederea susținerii cauzei propriei națiuni. Numele său se leagă și de o perioadă a activității românului Asachi cu care se pare că a colaborat în acțiunea de cunoaștere și popularizare a folclorului românesc. Chiar Gh. Asachi ar fi întocmit o colecție de cîntece populare românești adunate din diferite regiuni ale țării, probabil în vederea aceluiași scop ; lucrarea însă nu s-a păstrat[2].

În vederea susținerii cauzei românilor, marii revoluționari și oameni de litere pașoptiști : Bălcescu, Ion Ghica, C. Negri, Voinescu, C.A. Rosetti și, mai ales, V. Alecsandri, atît în țară cît și în exil (la Paris, Viena, Londra, Constantinopol), în presă, în cercurile literare, în cancelariile diplomatice desfășoară prin eforturi conjugate o activitate patriotică neobosită, măreață, însoțită cînd de eșecuri temporare, cînd de izbînzi,activitate al cărei nobil țel era realizarea unirii tuturor românilor într-un stat liber și independent. Pentru aceasta au apelat la cele mai variate mijloace și forme de propagandă în favoarea rezolvării „chestiunii românești", pentru cîștigarea simpatiei și a sprijinului factorilor de decizie europeni, pentru pregătirea unui curent de opinie filoromân. Este momentul să-i amintim pe iluștrii francezi, prieteni sinceri ai poporului nostru, care au făcut din cauza măreață a acestuia propria lor cauză : Jules Michelet, Edgar Quinet, Desprez, Dumesnil, Ubicini, Billecocq, Paul Bataillard, Elias Regnault și alții care, pe toate căile și prin toate mijloacele de care au dispus, au menținut trează atenția și au stîrnit interesul factorilor politici pentru problemele românești. În acest sens este cazul să citățm și publicațiile franceze care deseori se transformaseră în veritabile tribune de propagandă, vie și eficientă, prin tipărirea lucrărilor fie ale propriilor redactori, devotați filoromâni, fie ale exilaților munteni și moldoveni care, departe de patria natală, menținеau nestins focul iubirii pentru neamul lor : „Le Courier Français", „La Revue Indépendante", „La Réforme", „Le Constitutionel", „Le National", „Le Siècle", „La Démocratie pacifique", „Revue de Deux Mondes", „Presse d'Orient", care propagau cu fervoare ideea creării unui stat național român independent, sub garanția Europei.

Pentru a oferi o imagine cît mai veridică a complexității formelor și mijloacelor de propagandă în favoarea românilor, a raporturilor dintre fruntașii români și numeroșii simpatizanți francezi ai cauzei noastre naționale

https://biblioteca-digitala.ro

menționăm o serie de aspecte grăitoare în acest sens : Edouard Grenier mărturisea că „mon cœur reste roumain" ; redactorul ziarului „Presse d'Orient", Arthur Baligot de Beyne, îl ajută pe Alecsandri, publicîndu-i articolele, știrile care menținеau trează atenția opiniei publice franceze asupra problemelor românești ; „Revue de l'Orient" publică, în 1854, „Herculean" și „Năluca", traduse în limba franceză de V. Alecsandri la îndemnul lui Prosper Mérimée ; Edgar Quinet a sprijinit mult țările române prin opera sa de propagandă, simțindu-se o dată în plus mai legat de cauza românească și prin căsătoria sa cu fiica lui Gh. Asachi, Hermiona ; Adolphe Billecocq, avocat, consul francez la București și Constantinopol, în timpul șederii la noi în țară a cunoscut și apreciat valoarea poporului român și frumusețile pitorești ale plaiului mioritic, devenind în străinătate un apărător al luptei noastre naționale ; împreună cu pictorul Michel Bouquet a tipărit un „Album moldo-valaque ou guide politique et pittoresque à travers les Principautés du Danube", Paris, 1848 ; C.A. Rosetti traduce pentru Dumesnil și Michelet unele poezii populare, iar Odobescu realizează tălmăcirea în franceză a *Cîntării României* de Alecu Russo, precum și a cîtorva balade populare pentru maestrul său francez (profesorul Dumesnil) ; Hyppolite Desprez, publicist francez aflat în bune relații cu Vasile Alecsandri, este solicitat de către acesta, într-o scrisoare din 1855, astfel : „Națiunea română se găsește într-un moment de criză de care ține existența sa politică și viitorul său. Fiți pentru ea, domnule, ceea ce ați fost întotdeauna, un prieten sigur și generos. . ." [3]. Nici o altă literatură străină n-a lăsat viitorului în mapele de documente ale lui Jules Michelet atîtea mărturii de simpatie și atîta interes pentru creația poporului cum a lăsat folclorul românesc.

Cum obiectivul lucrării noastre îl constituie traducerile din folclor în literatura franceză, ne propunem, în continuare, să ne oprim la unele aspecte referitoare, în primul rînd, la traducerile anterioare volumului *Les Doïnas — Poésies Moldaves de Vasile Alexandri* traduites par J.E. Voïnesco, Paris, 1853 (Poésie roumane)—materiale semnalate de B. Marian în „Manuscriptum"[4]. În al doilea rînd ne vom ocupa de *Ballades et chants populaires de la Roumaine* (Principautés danubiennes) recueillis et traduits par M.A. Ubicini, Paris, 1855.

B. Marian, în revista amintită, susține că Jules Michelet traduce din folclorul românesc cîteva din capodoperele epicii populare : *Mihu, le jeune*, *La Brebis*, *La Petite brebis*, *La Dragon*, *La Tourterelle et le Coucou*, *L'Anneau et la Voile* — dintre care lipsește însă legenda Mănăstirii Argeșului.

Fără îndoială că Michelet a fost orientat, în selecția sa, de către unii dintre exilații români mai apropiați. Aceștia intuiesc geniul poetic românesc reprezentat la cotele sale cele mai înalte prin balada *Miorița* și aleg, din primul moment, ca text esențial din literatura noastră populară balada aceasta. Încep astfel opera de propagandă prin literatură cu o piesă de rezistență. Gloria literară a acestei piese începe de aici, o dată cu aprecierea ce i-o fac Dumesnil și Michelet.

Miorița intră în conștiința europeană în același timp cu baladele sîrbești, grecești și bulgărești. Nu există îndoială, singurul text original al baladei românești a fost cel din Alecsandri.

Să urmărim, pe baza cîtorva secvențe, strădaniile tălmăcitorilor în dorința lor de a oferi cititorului francez un echivalent poetic pe măsura valorii excepționale a originalului : I. *Miorița*.

https://biblioteca-digitala.ro

„0. Aste să le spui,/ 1. Iar la cap să-mi pui/ 2. Fluieraș de fag,/ 3. Mult zice cu drag ;/ 4. Fluieraș de soc,/ 5. Mult zice cu foc !/ 6. Fluieraș de os,/ 7. Mult zice duios !/ 8. Vîntul cînd a bate/ 9. Prin ele-a răzbate/ 10. Ș-oile s-or strînge,/ 11. Pe mine m-or plînge/ 12. Cu lacrimi de sînge"[5].

Varianta lui Alecsandri din volumul amintit :

II. *La petite brebis.* „Tu leur diras cela : ensuite tu placeras au chevet de ma tombe une petite flûte de hêtre aux accents d'amour, une petite flûte en os aux sons harmonieux, une petite flûte de sureau aux notes passionées, et quand le vent soufflera à travers leurs tuyaux, il en tirera des sons plaintifs, et soudain mes brebis se rassembleront autour de ma tombe et me pleureront avec des larmes de sang".

III. O variantă al cărei traducător este necunoscut : *La brebis.* „Toi tu placeras à ma tête/ petite flûte en hêtre/ la voix de l'amour !/ petite flûte en os !/ la voix plaintive !/ petite flûte de sureau,/ le voix toute flamme !/"

IV. Varianta care i se atribue lui Odobescu : *La petite brebis.* „Puis tu placeras à ma tête/ Une flûte de hêtre/ Qui prie si doucement ;/ Une flûte en os/ Qui joue tristement,/ Une flûte de sureau,/ Qui joue avec feu !".

Din compararea acestor secvențe, ai căror traducători s-au străduit, fiecare în parte, să surprindă farmecul muzicalității versului popular și să-l redea în echivalențele poetice cele mai inspirate, constatăm că textul francez al lui Alecsandri asamblează versurile în unități sintactice care se succed într-un ritm anume, încît muzicalitatea originalului se realizează, la o lectură adecvată, prin pauze logice și accentuarea secvențelor unitare delimitate de o rimă interioară.

Astfel, a) rimează verbele la viitor singular și plural : „Tu leur di*ras*.../ . . .tu place*ras*" ; „. . . mes brebis se rassemble*ront*. . ./. . et me pleure*ront*" ; b) muzicalitatea este generată și de asonațele „aux", „eau", „eux", „aux", „ées" : „. . .une petite flûte de hêtre *aux* accents d'amour, une petite flûte en os *aux* sons harmoni*eux*, une petite flûte de sureau *aux* notes passionées. . ./. . .à travers leurs tuy*aux*. . . ; c) tonul tînguitor este sugerat de frecvența sporită a nazalelor : „tombe", „accents", „sons", „quand", „le vent" etc.

Aserțiunile de mai sus sînt în evidentă contradicție cu reacția scriitorului francez Prosper Mérimée, care pune sub semnul întrebării calitatea traducerii : „Traducătorul a fost credincios ? Nu a adăugat poezie acolo unde nu era ? Nu vă veți fi purtat față de poeții dumneavoastră populari ca Virgiliu față de Ennius ?" [6]

Cu această ocazie menționăm că doar balada *Miorița* apare în volumul tipărit la Paris în 1855 redactată în proză, practic în versuri albe incatenate, ceea ce ne face să credem că traducătorul este același.

Textul lui Alecsandri reprezintă o traducere fidelă, în sensul că poetul respectă „litera și spiritul originalului". Probabil că în intenția acestuia nu a fost realizarea unor echivalențe în expresie și imagine, ci transmiterea cît mai apropiată și cuprinzătoare a universului de gîndire și simțire al eroului.

Secvența din *La brebis*, al cărei traducător nu este precizat, ni se pare mai puțin reușită decît textul în proză mai sus comentat. Lipsesc podoabele artistice și deci acea armonie interioară din încercarea poetului de a sluji cît mai mult ideii, textul fiind anost, oarecum fad, fără inovații și libertăți poetice.

https://biblioteca-digitala.ro

Ultima variantă propusă și atribuită lui Odobescu se detașează categoric de celelalte prin realizarea artistică izvorîtă din inspirate echivalențe poetice, precum și din ritmul și măsura versurilor adecvate, similară celor ale originalului românesc (4—6 silabe).

Interesant de semnalat este modul cum a tradus verbul „*a zice din...*", repetat invariabil în originalul românesc, pentru care traducătorul folosește două echivalente : „prier" și „jouer de", care ni se par inspirat folosite.

Fără îndoială că traducătorii cunoscuți sau rămași anonimi ai capodoperei literaturii noastre populare, prin opera lor de pionierat, vădesc un îndelungat efort de a asigura valorilor noastre spirituale accesul și circulația în sfera de cultură occidentală prin intermediul unei limbi surori.

Deși în atenția noastră este volumul de balade tradus în franceză de către bardul de la Mircești, cronologic, gestul lui I.E. Voinescu de a traduce și tipări *Doinele* în 1853[7] devansează întreprinderea concepută și realizată de cei doi mari prieteni : Alecsandri și Ubicini, editorul și cel care-i prefațează volumul.

Impulsul de a traduce în franceză *Doinele* lui Alecsandri I.E. Voinescu îl mărturisește în scrisoarea către M. John Lemoine, citată de G. Bell în introducerea sa la volumul menționat, scrisoare în care românul patriot arată că articolul publicat în „Journal des débats" asupra poeziei sîrbești i-a inspirat ideea să publice cartea. Intenția lui I.E. Voinescu se realizează și grație contextului politic și spiritual european, sugerat sintetic și de Georges Bell în finalul prefeței amintite : „Mais . . . aujourd'hui le temps de la délivrance et de l'émancipations approche. . .", referindu-se în încheiere la „ora unei renovări" anunțate de canonadele de sub zidurile Sevastopolului.

Socotim necesar să ne oprim și asupra acestui volum de poezie românească tradusă în franceză din două motive : evenimentul se înscrie în campania de atragere a simpatiei Occidentului către problemele națiunii noastre ; în al doilea rînd, *Doinele* lui Alecsandri sînt creații care, prin substanța poetică, forma și elementele de prozodie se apropie și, de multe ori, se confundă cu textele liricii populare.

Primul traducător român al *Doinelor* a extins sumarul volumului, incluzînd și zece piese din ciclul *Lăcrimioare*.

Pentru argumentarea observațiilor noastre am ales piesa care împrumută titlul volumului deschizîndu-l.

Poezia *Doină* în varianta franceză respectă structura compozițională a originalului alcătuit din trei secvențe cuprinzînd fiecare cîte patru strofe în terțet, cărora, în traducere, le corespund grupuri de construcții sintactice binare, realizîndu-se o tălmăcire liberă apropiată de proză. În aceste condiții măsura versului românesc și muzicalitatea sînt sacrificate în vederea transmiterii cît mai veridice a conținutului. Traducătorul redă diminutivele și comparațiile în spiritul mărturisirilor făcute lui A. M. Alexandre Weill, în scrisoarea ce deschide volumul : „En donnant ici une traduction interlinéaire des poésies de M. Alexandri, je suis, certes loin de croire que j'ai rendu les beautés dont, elles fourmillent. Mon intention n'était que d'offrir au public français le calque, pour ainsi dire, d'un des principaux monuments de notre littérature naissante" [8].

Precizarea traducătorului nu ne lasă un spațiu prea generos pentru speculații și interpretări în legătură cu valoarea artistică a traducerilor ofe-

https://biblioteca-digitala.ro

rite; în privința diminutivelor care prezintă o marcă stilistică a folclorului literar, în special a liricii, Voinescu propune diverse soluții, apropiate spiritului francez, fie folosind adjectivul „petite" pentru „pușculița" = „petite carabine", „cruciuliță" = „petite croix", iar pentru : „mîndrulică" = „une bien — aimée", „bălăioară" = „une blonde joyeuse", „mîndruliță" = „belle amie", apelează la sintagme sinonime. Pentru diminutivul „guriță" din finalul primei strofe folosește un termen metonimic, fără să sporească capacitatea expresivă a enunțului.

I.E. Voinescu se îngrijește și de o a doua ediție pe care o izbutește în 1855, la sumar adăugînd două noi titluri : *Coutumes, du pays roumain (Nunta de la țară)* și nuvela *Alexandru Lăpușneanu* ce văzuse lumina tiparului în „Revue de l'Orient".

Fără îndoială că activitatea de traducător și de popularizare a valorilor literaturii noastre desfășurată de I.E. Voinescu a contribuit la ampla campanie de difuzare și receptare a folclorului și poeziei românești în spațiul culturii franceze.

Acestei cauze i-a servit admirabil apariția, în 1855, a volumului *Ballades et chants populaires de la Roumanie*[9] prin care folclorul românesc se manifestă ca valoare literară, ca noțiune de artă.

Marta Anineanu susține : „S-ar putea spune că primul act diplomatic al lui V. Alecsandri a fost tocmai traducerea în limba franceză a poeziei populare românești" [10]. Culegerea sa de poezii populare transformase, în primul rînd, optica compatrioților săi ca posesori ai unei arte autentice. Dar acest act însemna și posibilitatea de a proba străinilor drepturile unui popor prin valoarea artei sale. Prin traduceri în limbi de circulație (franceză, italiană, germană, engleză) se introduce arta românească printre celelate valori europene.

Uimirea produsă asupra cititorilor străini merge pînă la a se îndoi de fidelitatea traducerilor în limba franceză, atît li se părea de superior realizată artistic poezia noastră populară.

Cu excepția baladei *Miorița*, tradusă în proză — dar o proză cu certe virtuți poetice —, celelalte piese ale volumului apar în versuri (uneori libere). Preocuparea traducătorului de a crea o expresie estetică într-o altă limbă a moștenirii noastre folclorice a înlesnit popularizarea acesteia și a permis străinilor să intuiască mai ușor valoarea sa artistică.

Colecția lui Alecsandri se înscrie într-o sferă mai largă a preocupărilor în plan european în vederea popularizării valorilor spirituale naționale : francezul H. de Villemarque—1839, italianul C. Nigra — 1850 și germanul L. Uhland—1845 încredințează tiparului culegeri de folclor cu caracter reprezentativ. Evidențiind aceste aspecte putem vorbi despre un sincronism „avant la lettre" al literaturii noastre cu cea europeană.

Traducerea de către Alecsandri a baladelor și apariția la Paris a volumului prefațat de Ubicini se constituie într-un eveniment cu ample și îndelungi rezonanțe, atît pe plan intern, în Principate, cît și pe arena europeană. Spațiul nu ne permite să reținem toate ecourile, elogiile, aprecierile critice și de aceea nu ne oprim decît la reacția lui Titu Maiorescu în presa românească, iar pentru străinătate menționăm traducerile în germană, engleză și italiană[11].

Mentorul „Convorbirilor literare", într-un articol apărut în organul „Junimii", considera : „Cartea domnului Alecsandri este și va rămîne pentru tot timpul o comoară de adevărată poezie și totodată de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinilor sociale, asupra istoriei naționale și, cu un cuvînt, asupra vieții poporului român . . . ." [12].

https://biblioteca-digitala.ro

Aceleași idei les ubliniază filoromânul A. Grün în „Revue de l'Orient", considerînd că : „Les poésies de M. Alexandri. . . exhalent ce parfum des montagnes et des valleés natales qui ne se peut ni contrefaire, ni emprunter. . . il aime ardement son pays il en sait toutes les traditions ;. . . il parle le langage des fleurs, du vent et des ruisseaux".

În finalul amplei și complexei prefețe realizate de Ubicini, acest sincer prieten al poporului nostru, autorul mărturisește : „pour moi, quoique j'aie rencontré rarement quelques chose d'aussi dramatique que la ballade de Brancovane et celle de Manoli, de plus touchante que Miorița, . . . j'avouerai que je suis moins sensible encore au charme naturel de cette poésie, si naïve et si pathétique, qu'au plaisir de retrouver dans ces chants, qui ne portent point de noms d'auteurs parce qu'ils sont l'œuvre de tous, l'expression la plus directe et la plus sincère du génie du peuple roumain".

Din titlurile menționate de prefațator lipsește *Toma Alimoș*, de care ne vom ocupa în cele ce urmează, și la care adăugăm *Miorița* și *Mănăstirea Argeșului*.

Întrucît ne-am referit anterior la textul francez al baladei *Miorița*, considerăm util să urmărim cum au fost realizate unele secvențe din celelalte două balade menționate. Am selecționat din sumarul volumului aceste trei creații întrucît le considerăm reprezentative și pentru că dau expresie poetică unor probleme cu adînci implicații etice și filozofice.

Textul francez al baladei *Toma Alimoș* se constituie din versuri a căror măsură variază între 5 și 8 silabe. Originalul românesc cuprinde 140 de versuri cu măsură similară, ceea ce ar reprezenta un prim argument pentru considerarea variantei franceze drept un izbutit calc poetic. Această apreciere nu scade din meritul incontestabil al traducătorului care a găsit în limba franceză echivalentele semantice purtătoare și ale unui anume farmec poetic.

Important este că adagiul „traduttore — traditore" nu se confirmă atît timp cît compararea originalului cu varianta franceză evidențiază grija permanentă a lui Alecsandri de a comunica neștirbit conținutul de idei și sentimente, complexitatea relațiilor și a atitudinilor protagoniștilor.

Iată scena urmăririi lui Manea :

Murgul mic se așternea,
Manea-n lături se zărea,
Toma turba și răcnea :
— Tăiatu-m-ai tîlhărește,
Fugitu-mi-ai mișelește.
De te-aș prinde-n mîna mea
Zile tu n-ai mai avea.

Le mourgo partit à grande carrière,
Si bien que Toma aperçut Mané
Et lui cria de loin, en courant :
— Tu m'as frappé comme un brigand
Tu t'es enfui comme un lâche !
Mais si tu tombès entre mes mains
Ta vie sera courte, crois-moi !

Chiar și pentru un nespecialist, imaginea sugerată de primul vers, plină de poezie, „Murgul mic se așternea", exprimînd ideea de viteză ametitoare și de depărtare prin micșorarea dimensiunilor, este izbitoare prin platitudinea ei exactă ; în varianta franceză, „Le mourgo partit à grande carrière", sugestiile originalului sînt pierdute ori neglijate.

G. Călinescu, în prefața monumentalei sale *Istorii*. . ., evidențiа miturile fundamentale ale poporului nostru, vorbind și despre expresia lor artistică materializată în capodoperele folclorului nostru literar printre care, la loc de cinste, cita *Mănăstirea Argeșului*.

Spre deosebire de textele cercetate mai sus, varianta franceză a mitului creatorului de geniu ni se pare mai izbutită din toate punctele de ve-

https://biblioteca-digitala.ro

dere. În primul rînd prezintă numeroase secvenţe inspirat tălmăcite prin sintagme şi imagini expresive.

Măsura scurtă a versurilor, armonia înlănţuirii lor, caracterizată de o anume monotonie redată în textul românesc şi de rima monorimă sînt însuşiri păstrate deseori şi în textul francez, ca de plidă :

Ea s-apropia	Elle se rapprochait
Şi îi aducea	Elle lui apportait
Prînz de mîncătură	Des mets à manger
Vin de băutură.	Et du vin à boire.

Repetatele implorări ale divinităţii pentru a declanşa forţele naturii ostile, ca s-o întoarcă din drum pe Ana, sînt reluate în textul francez fără modificări, lucru care sugerează segmentarea cîntului prin repetiţii —procedeu specific creaţiilor folclorice : „O, seigneur, mon Dieu !", după care textul narativ continuă cu : „Dieu prend pitié/ Et à sa prière ! ".

De mare dramatism este momentul zidirii Anei şi dialogul celor doi soţi :

Stai, mîndruţa mea,	Reste, ma fière amie
Nu te spăria	Reste ainsi sans crainte
Că vrem să glumim	Car nous voulons rire,
Şi să te zidim.	Pour rire te murer.

La îndemnul meşterului, Ana răspunde invocînd de fiecare dată motivele care să-l determine să renunţe la înfăptuirea visului său :

Meştere Manoli !	O, maître Manol,
Ajungă-ţi de şagă	Assez de ce jeu
Că nu-i bună, dragă	Car il est fatal
. . . . .	. . . . .
Zidul rău mă stringe,	Le mur se resserre,
Trupuşoru-mi frînge.	Et brise mon corps
	Ca apoi să motiveze :
Copilaşu-mi plînge.	Car je vais être mère
	sau
Zidul rău mă stringe	Le mur se resserre
Viaţa mi se stinge.	Et ma vie s'éteint.

De acelaşi dramatism este impresionat cititorul francez şi în secvenţa care dezvăluie antagonismul de atitudine şi concepţie dintre suveranul feudal despotic şi constructorii măreţului edificiu :

Ca noi, meşteri mari,	
Calfe şi zidari,	Il n'existe pas
Alţii nici că sînt	Ici, sur la terre
Pe acest pămînt !	Pareils à nous dire
Află că noi ştim	Dix maîtres maçons
Oricînd să zidim	Sachez qu'à nous dix
Altă monastire	Nous pouvons bâtir
Pentru pomenire	Un autre monastère,
Mult mai luminoasă	Plus grand et plus beau
Şi mult mai frumoasă	

https://biblioteca-digitala.ro

Se vede că traducătorul a renunțat la unele detalii care puteau determina puternice reacții afective, cum ar fi dativul etic „Să *mi*-i părăsească", precum și scopul criminal al abandonării „ca să putrezească,/ Colo pe grindiș", varianta franceză în acest sens fiind exactă, dar inexpresivă.

Un ultim moment, din firul epic al baladei, demn de a reține atenția lectorului, îl constituie pasajul care transmite tumultul sufletesc al lui Manoli în clipa hotărîrii de a găsi o ieșire din situația tragică în care se află :

Manea se pierdea,	Manoli pâlit ;
Ochii-i se-nvelea,	Son esprit se trouble,
Lumea se-ntorcea,	Ses regards se voilent ;
Norii se-nvîrtea	Il voit tout tourner,
Și de pe grindiș,	Ciel, terre et nuages ;
De pe coperiș	Et du haut du toit
Mort bietul cădea.	Il tombe soudain.

Aceste ultime secvențe evidențiază adevărul că Alecsandri își propusese să transfere variantei franceze spiritul originalului românesc, aspect probat și de compararea celor de mai sus : „Lumea se-ntorcea,/ Norii se-nvîrtea" se redă în franceză într-o manieră analitică, explicativă : „Il voit tout tourner,/ Ciel, terre, nuages !".

Valoarea globală a acestor traduceri trebuie avută în vedere pentru o dreaptă prețuire a lor și a semnificației activității fruntașilor renașterii noastre naționale. Dincolo de valoarea istorică sau estetică a acestor prime traduceri din literatura română, trebuie să reținem semnificația profund patriotică și motivația politică implicate în această întreprindere cu caracter de pionierat. Cercetînd traducerile de poezie românească în limba franceză descoperim primul laborator poetic de migală, de pasiune, dublat de dorința fierbinte de a face cunoscute comorile poeziei noastre populare.

Acțiunea de a traduce din literatura română, în special din poezia populară, se integrează unui complex de măsuri, inițiative și activități practice întreprinse pentru a susține cauza românească, iar evoluția ulterioară a evenimentelor a dovedit că strădaniile acestea au fost rodnice.

NOTE

[1] Leonid Boicu, *Geneza chestiunii române ca problemă națională*, Iași, Editura Junimea' 1975, p. 10.

[2] Alexandru Bistrițeanu, *Gheorghe Asachi și folclorul*, extras din volumul *Limbă și literatură* editat de Societatea de Științe Filologice din RPR, 1955, p. 8—9.

[3] Vasile Alecsandri, *Opere, VIII, IX, Corespondență între 1830—1871*. Ediție îngrijită, traduceri, note și indici de Marta Anineanu, București, Editura Minerva, p. 325.

[4] Marin Bucur, *Începuturile unei antologii folclorice în limba franceză — o preocupare a pașoptiștilor români în exil*, în „Manuscriptum", nr. 1/1970, p. 131—138.

[5] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, Editura Minerva, colecția BPT, 1973, p. 12—13.

[6] Valeriu Stan, *Epistolar — Ion Voinescu II către Vasile Alecsandri*, în „Manuscriptum" nr. 3/1976, p. 115—125.

[7] *Scrisori către Vasile Alecsandri*. Ediție îngrijită, prefață, note, traduceri de Marta Anineanu, București, Editura Minerva, 1978, p. 275.

[8] *Les Doïnas — Poésies Moldaves de Vasile Alexandri*, traduits par J. E. Voïnesco, Paris, 1853.

[9] *Ballades et chants populaires de la Roumanie* (Principautés danubiennes). Recueillis et traduits par V. Alexandri avec une introduction par M. A. Ubicini, Paris, 1855.

[10] Vezi *supra*, nota 7.

[11] Valeriu Stan, *Epistolar..., loc. cit.*

[12] Titu Maiorescu, *Critice*, antologie și prefață de Paul Georgescu, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 3—9.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORUL ÎN MANUALELE ȘCOLARE GIMNAZIALE

MARIA CRISTEA ȘOIMU

Deschidem discuția pornind de la constatarea că în manualele școlare gimnaziale folclorul ocupă un loc de cenușăreasă, pe care autorii acestor manuale o țin de mai mulți ani pe un colț de scaun la marele ospăț, care are ca invitați pe creatorii literaturii culte. Din cauza spațiului redus pe care-l ocupă creația populară în programa școlară și a modalității în care sînt discutate lecțiile acestea, mesajul lor educativ rămîne undeva la marginea conștiinței elevilor. Ei cred că baladele noastre populare, basmele, ghicitorile, doinele au ocupat un loc important în literatură „pe vremuri", că astăzi aceste adevăruri sînt perimate și că, între creația lui Eminescu, Creangă și Sadoveanu și aceste creații nu există o legătură vizibilă.

Elevii pot cu greu să sintetizeze, pe baza indicațiilor din carte—de multe ori aceleași la toate nivelele de studiu — adevărurile general-valabile ale folclorului nostru : concepția despre lume și viață ; înfrățirea om — natură ; devotamentul reciproc om — animal ; dragostea profundă pentru natură ; înfrățirea cu codrul ; dragostea pentru adevăr și libertate ; triumful binelui asupra răului.

Se pornește, la studierea creației populare, de la comentarea textului, evitîndu-se, în clasa a V-a, de exemplu, orice noțiune teoretică despre folclor. Or recomandabilă ar fi metoda enunțării regulii și apoi demonstrația ei, exemplificînd cît mai bogat și reluînd ciclic noțiunile de teorie a folclorului. Trebuie ținut seamă și de faptul că elevii vin în contact direct, ca mici participanți la viața colectivității, cu obiceiurile, poveștile și datinile populare. Nu e greu să faci legătura acestor observații directe, luate din viața personală a fiecăruia, cu noțiunile teoretice și apoi să realizezi exemplificarea lor „pe viu". Observațiile făcute de elevi, fiind legate de viața lor personală, au darul de a fi reținute mai mult timp, și prin aceasta ei vin în ajutorul profesorului de limba română, care nu poate, oricît ar vrea s-o facă, să acopere predarea necesarului de cunoștințe în cele cîteva (atît de puține !) ore consacrate creației populare.

Noțiuni teoretice despre creația populară întîlnim abia în manualul de clasa a VII-a. Citățm : „Literatura populară (literară, muzicală etc.) poartă numele de folclor. La originea lui cuvîntul folclor înseamnă înțelepciunea poporului. Folclorul literar stă la baza dezvoltării literaturii scrise. Mulți dintre scriitori au preluat teme din literatura populară și le-au dezvoltat".

Și iată ce citim în *Petit Larousse*, ediția 1976, în legătură cu etimologia cuvîntului folclor : cuvînt englezesc — folk — popor ; lore — știință. Ansamblul tradițiilor, legendelor, cîntecelor și obiceiurilor populare ale unei țări. Și în *Dicționarul limbii române moderne* : Totalitatea creațiilor artistice, a obiceiurilor și tradițiilor populare. Fr. folklore (din engleză).

Atunci de unde „la originea lui cuvîntul folclor înseamnă înțelepciunea poporului" ? Nu era mai clar și mai eficient să se dea noțiunea completă, fără „a o traduce", cu intenția de simplificare, dar ajungînd la o informație eronată ?

https://biblioteca-digitala.ro

Și, mai ales, putea să se renunțe la adăugirea : „Folclorul literar stă la baza literaturii scrise", pentru că și această informație este eronată. Marii noștri creatori s-au inspirat din creația populară, chiar poemul *Luceafărul* are la bază un basm popular. Dar basmul a trecut prin inima poetului, prin filtrul marelui său talent, încît poemul e altceva decît un basm versificat. Așa cum *Baltagul* lui Sadoveanu, atît de aproape de *Mioriția*, ca subiect și situații, este un roman social, care și-a tras seva din capodopera creației noastre populare.

Exemplele ar putea continua, dar noi am pornit discuția tocmai de la lipsa de timp de care se resimte profesorul de limba română în predarea capitolului folclor.

Și tot în manualul de clasa a VII-a (autor Marin Toma ; referenți : prof. Lucia Atanasescu, prof. Olga Duțu, prof. Vladimir Gheorghiu, conf. dr. Pompiliu Marcea, prof. Dumitru Săvulescu, prof. Grațiela Ștefan) autorului „îi scapă" altă explicație : „Din a doua jumătate a secolului trecut, doinele și baladele au început să fie culese și publicate de către unii scriitori și cercetători ai literaturii noastre populare. Printre cei care au prețuit poezia populară amintim pe V. Alecsandri, M. Eminescu, Lucian Blaga, S. Fl. Marian, Ion Pop Reteganul, G. Tocilescu și G. Dem. Teodorescu".

Interesul pentru folclor nu s-a născut în a doua jumătate a secolului trecut.

În *Descriptio Moldaviae*, Dimitrie Cantemir vorbește, pe întinsul a nouă pagini, despre datinile și obiceiurile moldovenilor la nuntă, botez și moarte, precum și despre dansurile lor (1).

De asemeni, Ion Neculce, cu ale sale *O samă de cuvinte*, culegere de legende istorice, realizează, după opinia specialiștilor, prima colecție românească de folclor.

Secolul al XIX-lea cunoaște o intensificare deosebită a interesului pentru folclor în Europa, deci și în țara noastră, ca semn că în ajunul revoluției de la 1848 popoarele deveniseră conștiente de ființa lor națională.

Cu poezia populară, și în general cu producțiile folclorice, popoarele lumii, mai ales cele așa-zis tinere, veneau să-și dovedească dreptul de a exista ca națiune independentă. În vremea aceea se formau națiuni și se dărîmau imperii, un vînt de libertate, cum nu mai cunoscuse lumea, bătea peste Europa. Folclorul constituia pentru toate popoarele un certificat de atestare cu care venea fiecare să-și dovedească vechimea și capacitatea de creație.

Acum un veac și mai bine, cînd Alecsandri se hotărîse să publice volumul de *Balade (cîntece bătrînești)*, adunate și îndreptate — 1852, ideea necesității cunoașterii acestor poezii se cristalizase demult. Generația pașoptistă se preocupase de culegerea poeziilor populare, conștientă de necesitatea cunoașterii lor de către poporul român, dar și de către străinătate.

Ideea de unire, care stăpînea poporul nostru de veacuri, trebuia susținută cu dovezi istorice. Că această unire exista în cuget și în spirit, trebuia dovedit opiniei publice internaționale și marilor puteri, care ne sprijineau în lupta pentru unire. În afară de acest aspect, culegerea și publicarea poeziilor populare avea și un scop filologic. Alături de limba vechilor scrieri, limba creațiilor populare trebuia să stea la baza cristalizării limbii române literare moderne, ca o replică la tendințele latinizante. Astăzi ne vine greu să înțelegem că, la mijlocul veacului trecut, limba română abia reușea să-și simplifice alfabetul chirilic și să-l adopte pe cel latin, iar unii cărturari căutau să impună o limbă artificială. Laurian și Massim militau pentru relatinizarea limbii, propunînd în locul limbii vorbite, vie și colo-

https://biblioteca-digitala.ro

rată, o limbă hibridă, falsă și ridicolă, din care trebuiau eliminate cuvintele de origine nelatină. Literatura populară venea să dovedească, cu acte în regulă, vechimea și latinitatea neamului nostru; venea să dovedească credința poporului român în libertate și dreptate; dovedea că poporul român își cinstea eroii, cîntîndu-le faptele de vitejie; că-și păstra tradițiile și datinile, în ciuda loviturilor istoriei (2, 3).

În momentul acela era nevoie de lupta unită a tuturor pentru ca limba vorbită, vie, colorată și flexibilă, să se impună ca limbă literară. Și unde se găsea această limbă mai frumos exprimată decît în limba producțiilor populare?

Or despre această latură a problemei, autorul nu amintește nimic.

Părerea noastră este că în manualul de clasa a VII-a se impune o analiză literară model la o doină sau o baladă, iar în manualul de clasa a VIII-a se poate face un comentariu la balada *Miorița*, pentru ca elevii să înțeleagă de ce această baladă este capodopera creației noastre populare.

Cît despre publicarea în manualul clasei a V-a a baladelor *Novac și corbul* și *Constantin Brîncovanul*, facem observația că acestea sînt prea greoaie, prea încărcate de sensuri și elevii nu le pot „prinde", neavînd nici o noțiune clară despre creația populară. Ele își au locul, eventual, în manualul clasei a VI-a, alături de *Toma Alimoș*, atunci cînd se impune și predarea unor noțiuni concrete despre baladă, ca specie literară. Abia după studiul celor trei balade se poate cere elevilor să argumenteze „că poezia Toma Alimoș este o baladă", și nu înainte. Pot oare elevii clasei a VI-a să facă o astfel de demonstrație, cînd au ca ghid ajutător niște întrebări stereotipe de felul: „Ce trăsături fizice și sufletești are Toma Alimoș? Dar Manea? Indicați versurile semnificative"; „Din ce elemente este alcătuit cadrul natural în care se petrec întîmplările? Urmăriți unde apar în poezie aceste elemente"; „Cum vă explicați dragostea haiducului pentru codru și calul său?" Și ca încheiere: „Argumentați că poezia Toma Alimoș este o baladă populară".

Iar în manualul de clasa a VII-a citim întrebări ajutătoare pentru doina *Mult mi-e dor și mult mi-e sete*: „Care este sentimentul predominant al acestei poezii? Cum este exprimat? Indicați versurile care pot fi socotite un pastel al primăverii; analizați ritmul, rima și măsura poeziei populare". Cam la atît se rezumă exercițiile îndrumătoare.

O altă observație pe care o facem manualului de clasa a VII-a (aceasta fiind manualul care are mai multe poezii populare) ar fi aceea că baladele și doinele trebuiau grupate împreună, cel mult în același trimestru școlar; pentru doină, ca specie literară, trebuia făcută o analiză literară model; noțiunile de teorie literară trebuiau formulate în așa fel, încît să poată fi reținute ușor de către elevi.

Ne îngăduim să sugerăm cîteva puncte de plecare pentru autorii de manuale școlare, și anume:

— să se predea definiția completă și corectă a folclorului încă din clasa a VI-a;

— să se studieze balada (ca specie literară) abia în clasa a VI-a, incluzînd baladele *Novac și corbul* și *Constantin Brîncovanul* în același manual;

— să se studieze mai multe basme, atît din creația populară, cît și din literatura cultă;

https://biblioteca-digitala.ro

— să se amintească rolul pe care l-a avut folclorul în formarea naţiunilor şi unificarea provinciilor sub acelaşi stindard (vezi Italia, România);

— partea teoretică să fie argumentată cu grijă, pe baza documentelor existente; orice afirmaţie de genul „mulţi scriitori au preluat teme din literatura populară şi le-au dezvoltat" să fie ilustrată cu nume de autori şi opere;

— să se fixeze de la bun început poziţia pe care se situează autorul faţă de creaţia populară: aceasta va fi tratată ca fenomen de sine stătător; ca izvor de inspiraţie pentru literatura cultă; ca apendice al literaturii în general?

— să se afecteze studierii folclorului mai multe ore de predare, iar materialul să fie mai bogat ilustrat;

— să se recomande efectuarea de culegeri de folclor individuale şi în grup, pe baze ştiinţifice, sub îndrumarea profesorului sau a specialiştilor;

— să se explice ce este valoare şi nonvaloare în creaţia populară, precum şi ce este şi cum se ajunge la poluarea folclorului;

— să se indice cu stricteţe volumul şi numele culegătorului, locul şi anul în care a fost publicată doina, balada sau basmul recomandat pentru studiu, pentru a înlătura impresia de lipsă de autenticitate care mai dăinuie asupra unor creaţii populare.

Amintim în acest sens doina *Mult mi-e dor şi mult mi-e sete*, care apare în manualul de clasa a VII-a fără nici o indicaţie privind culegerea şi numele celui care a publicat-o. Aceeaşi observaţie este valabilă pentru balada *Mioriţa*, publicată în manualul de clasa a VIII-a (autor Dumitru Săvulescu, referenţi: prof. Lucia Atanasescu, prof. Florin Popescu, conf. univ. dr. Pompiliu Marcea, prof. Gh. Şovu), unde elevii nu capătă nici o informaţie precisă despre colecţia în care a apărut, sau, mai bine zis, nu se precizează că este vorba despre varianta Alecsandri (ca să folosim expresia autorului, care reproduce alături cîteva versuri din variantele publicate de O. Densuşianu şi Gr. G. Tocilescu, pentru comparaţie, folosind termenul: varianta Ovid Densuşianu, varianta Gr. G. Tocilescu).

În manualul de clasa a VIII-a creaţia populară este slab ilustrată. După balada *Mioriţa*, pe baza unui plan dezvoltat de idei, se cere elevilor o compunere liberă despre „Literatura populară românească". Şi aici, ca şi în celelalte manuale, lipsesc noţiunile teoretice despre creaţia populară.

Socotind predarea folclorului în cursul gimnazial o problemă de interes major, e bine să ne spunem deschis părerea despre metodele cele mai potrivite, precum şi despre conţinutul cel mai adecvat al literaturii pe care vrem s-o facem cunoscută elevilor. Să insistăm mai ales asupra locului pe care l-a ocupat creaţia populară în formarea literaturii culte, dar şi asupra rolului ei lingvistic. Pentru că datorăm mult creaţiei populare, trebuie să-i fixăm bine locul în conştiinţa elevilor. Pentru că ei sînt cei care trebuie să ducă mai departe, în conştiinţa generaţiilor care vin, respectul şi consideraţia pentru izvorul nesecat de frumuseţe spirituală care este

https://biblioteca-digitala.ro

creația noastră populară. Pentru că acest izvor va mai alimenta cu substanță nepieritoare conținutul altor opere literare de valoare, opere prin care omenirea va ști cine am fost și cine sîntem azi. Și prima datorie, aceea de a o face cunoscută și de a-i învăța pe elevi s-o prețuiască, este a profesorului de limba română.

BIBLIOGRAFIE

1. Cantemir, Dimitrie : *Descriptio Moldaviae*, București, Editura Academiei, 1973, p. 309—333 și 153—157.
2. Cioculescu, Șerban : *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Eminescu, 1985, capitolul *Începuturile literaturii artistice*, p. 11.
3. Vianu, Tudor : *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 153—157, 165.

https://biblioteca-digitala.ro

*Tiberiu Alexandru**

1. *MIORITZA. ROEMEENSE VOLKSMUZIEK*. Pan 110, Den Haag

Nimic mai greu — se știe — decît însușirea stilului de interpretare autentică a muzicii populare. Nu este cazul să înșir aci numele soliștilor vocali și instrumentiști de la noi, care s-au încumetat să cînte melodii populare din alte ținuturi decît cel de baștină, aparținînd, deci, unor stiluri sau „dialecte muzicale" străine de cel familiar. Mai toți nu au izbutit să realizeze decît palide pastișe, adesea lipsite de orice valoare. La cei mai înzestrați dintre ei, piesele specifice altor vetre folclorice dobîndesc o înfățișare proprie, ce poartă pecetea propriei lor personalități. Prefăcute printr-un proces conștient sau inconștient de prelucrare, aceste piese devin ale lor, ale soliștilor, încetînd să mai facă parte din patrimoniul zonelor folclorice din care au fost împrumutate. Un exemplu tipic în acest sens ni-l oferă Maria Tănase. Ea și-a format un repertoriu de cîntece populare din toate ținuturile țării, căutînd să-și însușească o dată cu melodiile și textele poetice în graiul locului. Ea nu a cîntat însă niciodată un cîntec bănățean aidoma ca în Banat, o „țipurităr" oșenească ca în Țara Oașului, o doină bucovineană așa cum se cîntă în Țara de Sus ori un cîntec de joc din Oltenia așa cum acesta se aude la hora satului. Dacă la început s-a silit să reproducă cît mai fidel cîntecele învățate, o dată cu maturizarea artistică, a supus întotdeauna melosul și versul popular unor prelucrări creatoare, filtrînd totul prin sensibilitatea ei artistică.

Cu atît mai mult merită apreciat efortul grupului de olandezi, tineri și tinere, cu toții îndrăgostiți de cîntecul popular românesc, ceea ce i-a determinat să întemeieze acum cîțiva ani (1978) o formație artistică pe care au botezat-o *Mioritza*, respectiv *Miorița*. Ei cultivă cu entuziasm folclorul nostru muzical și-l popularizează prin concerte în țara lor, Olanda, cît și peste hotare. Iată și inimoșii membri ai *Mioriței*: Louis Lasance, nai și chitară, Belia Klaassen, clarinet, Michiel Wiedner, țambal și tobă, Joost van Son, acordeon, Henk Lippens, violă și vioară, Marjolein Mellema, vioară și Evert Weidner, contrabas. Louis Lasance, animatorul formației, vorbește foarte bine românește. A venit în mai multe rînduri la noi, în documentare. Nu știu dacă și alți membri ai Mioriței ne vorbesc limba. Din strigăturile care agrementează două piese din acest disc, s-ar părea că da. Tinerii olandezi însuflețesc însă cu tinerește elan și cu convingere cîntecele poporului nostru. Ca să-și însușească cu fidelitate melodiile, cu toate particularitățile lor structurale, precum și caracteristicile stilistice ale interpretării, este neîndoios că tinerii artiști au depus cu conștiinciozitate o muncă sîrguincioasă, din cale afară de anevoioasă. Dacă ici-colo se vădește parcă oarecare sfială în execuție sau dacă la unele piese tempii sînt parcă mai domoli decît s-ar cădea, în multe cazuri ai crede că este vorba de muzicanți români, pe deasupra de baștină din vetrele folclorice din care a fost ales repertoriul muzical.

Pe cele două fețe ale discului de față sînt gravate 22 de piese, unele grupate în mici suite. Fața A: 1. *Dama*; 2. *Hobotul miresei, Joc la hobotul miresei* și *De trei ori pe după masă*; 3. *Doina, Hora mare* și *Hora*; 4. *Inimioară cu venin*; 5. *Trilișeștii, Hangul* și *Breaza*;

https://biblioteca-digitala.ro

Fața B: 1. *Drag îmi e să fiu pe lume*; 2. *Doină* și *Horă*; 3. *Ardeleana din Banat*; 4. *Învîrtită* și *Haiegană*; 5. *Bătrînescul din Groși* și *Codrănescul din Groși*; 6. *Doină* și *Joc de băut*; 7. *Joc de doi*. Titlurile sînt scrise corect. S-au strecurat doar două greșeli, probabil de tipar: *venim* în loc de *venin* și *Învîrtița*. Pe coperta discului (verso) se află un text explicativ despre doinele, cîntecele și jocurile înregistrate, despre instrumentele muzicale care le tălmăcesc și despre formație.

Șase fotografii micuțe ne arată chipurile luminoase ale celor șapte tineri interpreți: cinci băieți și două fete, adolescenți sau abia ieșiți din adolescență. Se explică apoi proveniența denumirii ansamblului, ilustrată cu 20 de versuri traduse în olandeză după o variantă a vestitei noastre balade. Și de astă dată denumirile românești ori versurile unei strigături, dată ca model, sînt corect ortografiate, ceea ce nu se întîmplă decît arareori în discurile românești editate peste hotare.

Repertoriul muzical de față cuprinde doine propriu-zise din Maramureș și din Muntenia, două inspirate cîntece lăutărești din Muntenia, cîntece și jocuri de nuntă din Bucovina, jocuri din Oltenia, Muntenia, Moldova, Transilvania, Maramureș și Banat. Așadar un repertoriu variat și reprezentativ, din toate ținuturile țării. Instrumentele muzicale pe care le mînuiesc — trei dintre muzicieni cîntă, cum am arătat, din cîte două instrumente — sînt grupate ad-hoc după specificul regional, ceea ce vădește încă o dată seriozitatea cu care s-a abordat bogatul și variatul nostru folclor muzical. După cum am spus, interpretarea este bună, foarte bună, excelentă chiar în unele cazuri, ca de pildă *Jocul de doi* și *Ardeleana din Banat*. Aceasta din urmă, de pildă, pare cîntată de un foarte bun și neaoș taraf din cîmpia bănățeană (la vioară: Henk Lippens). Merită o deosebită atenție și *Doina* (fața B, nr. 6), o „hore lungă" maramureșeană expresiv cîntată din vioară solo (din păcate nu ni se spune de către cine, de Marjolein Mellema sau de Henk Lippens).

În Olanda se manifestă pare-se, mai mult ca oriunde, un extrem de mare interes pentru folclorul românesc. O seamă de echipe de dans, de formații instrumentale și vocal-instrumentale îl cultivă cu fervoare. Discul de față aduce mărturie că *Mioritza* se află la loc de frunte, între aceste merituoase ansambluri artistice olandeze.

2. *HUNGARIAN FOLK MUSIC COLLECTED BY BÉLA BARTÓK, PHONOGRAPH CYLINDERS*, Edited by BÁLINT SÁROSI. BARTÓK—100. Budapest, Hungaroton LPX 18069, Mono, 1981

Pe cele două fețe ale unui disc LP 30 cm sînt gravate 63 de melodii populare maghiare, înregistrate de Béla Bartók cu fonograful, între anii 1906 și 1914. Un cuprinzător text explicativ în limbile engleză, maghiară, franceză, germană și rusă, elaborat de cunoscutul etnomuzicolog Bálint Sárosi, este tipărit pe două pagini interioare ale albumului-copertă și într-o broșură de 16 pagini, formatul 30/30 cm. Ni se dau o seamă de date cu caracter general, iar în broșură: numerele de catalog ale cilindrilor de fonograf, localitatea, numele și vîrsta informatorilor, data culegerii, date despre piese (unele extrase din însemnările culegătorului), indicații bibliografice referitoare la piesele care au fost publicate sau prelucrate de Bartók și textele cîntecelor vocale; textul este întregit cu 15 notații muzicale și cu două facsimile, cu muzică din corn de vită, cimpoi și fluier (cele mai multe); de fapt sînt puse pe note toate piesele instrumentale din culegere. Pe fața copertei albumului (recto) este o interesantă fotografie-document: Béla Bartók culegînd cu fonograful în 1908, iar pe coperta din spate (verso) se află cuprinsul discului în limbile maghiară și engleză, cu cronometrajul fiecărei piese în parte. Discul a fost editat de casa Hungaroton din Budapesta, cu ocazia centenarului naș-

https://biblioteca-digitala.ro

terii marelui muzician, într-o acțiune multilaterală de valorificare a moștenirii sale științifice și artistice.

Fonograful inventat de Edison în anul 1878, aparat de înregistrare acustică a sunetelor, al cărui principiu fusese imaginat anterior de poetul și inventatorul francez Charles Cros, s-a dovedit extrem de folositor mai ales cercetătorilor din domeniile folclorului și lingvisticii. Deși sursa sonoră trebuia să se afle în imediata vecinătate a pilniei de metal, cu care aparatul era înzestrat, sunetul înregistrat, pe un cilindru de ceară, era slab și oarecum răgușit, redus la un spectru limitat de frecvențe, l-au recomandat o seamă de însușiri : minuire extrem de lesnicioasă atît la înregistrare cît și la reproducere (care se putea face imediat), greutate mică, de unde o mare mobilitate în folosirea lui, precum și un mecanism robust cu arc, care suplinea alimentarea cu electricitate. În plus, cilindrii o dată înregistrați, puteau fi folosiți cu ușurință la operația de transcriere. Ei rezistau la vreo 50 sau chiar la mai multe citiri și puteau fi la nevoie copiați. În condiții normale de păstrare — marele lor dușman este un soi de mucegai — pot fi conservați vreme îndelungată. Cilindrii copiați pe discul de față, în foarte bune condiții tehnice (de către ing. Pál Sztanó de la Institutul de Muzicologie), au fost înregistrați cu 72—80 de ani în urmă ! Fonograful ne face azi să zîmbim, dar în acea vreme s-a dovedit indispensabil, îndeosebi în culegerea științifică a folclorului muzical. Bálint Sárosi ne dezvăluie că, după ce fonograful a fost pentru prima dată folosit în anul 1889 de către americanul I. W. Fewkes, din 1895 l-a folosit muzicianul maghiar Béla Vikár. Prin el „acest instrument genial pentru culegerea cîntecelor populare" a fost cunoscut de Zoltán Kodály și de Béla Bartók. „Lui Edison îi datorează muzicologia dezvoltarea ei actuală, insist asupra acestui fapt", spunea răspicat Bartók în 1937, într-o conferință despre „Muzica mecanică" (*A gépzene*, publicată în „Szép Szó", II, 1937, nr. 11, p. 1—6). Adaug că, la noi, cel dintîi cercetător care a folosit fonograful este Gheorghe Alexici. Volumul său *Texte de literatură poporană română*, tom. I, tipărit în 1899 la Budapesta pe cheltuiala sa, cuprinde și cîteva texte înregistrate cu fonograful (Iordan Datcu și Sabina C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979). După mărturisirea lui G. Alexici, culegerea reprezintă „o muncă de cincisprezece ani" : a cules sistematic între 1883 și 1898. (Tomul al doilea a fost publicat postum, de către Ion Mușlea, în 1966 la București, în Editura Academiei Republicii Socialiste România.) Folclor muzical a înregistrat cu fonograful, pentru prima oară la noi, Pompiliu Pîrvescu. Culegerea sa, *Hora din Cartal*, cu 63 de jocuri dobrogene puse pe note de C. M. Codoneanu, a deschis în anul 1908 cunoscuta serie de culegeri și studii „Din viața poporului român", scoasă de Academia Română. Nu se știe încă în ce an sau în ce ani a cules cu fonograful Pompiliu Pîrvescu (născut în 1883), dar știm de la el că, pe cînd era student la București, „în loc să pun bani de o parte, cheltuiam bursa pe lunile de vară cumpărînd fonograf, tuburi și cărți ori colindînd Dobrogea cu harabaua" (O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 435). Cu fonograful au mai cules : D. G. Kiriac, între anii 1912 și 1927 și Tiberiu Brediceanu, între anii 1921 și 1925. Așijderea, din 1928, C. Brăiloiu și G. Breazul, împreună cu colaboratorii lor de la arhivele de folclor pe care le-au înființat. Cercetătorii Institutului de Folclor, întemeiat în 1949, au continuat o vreme să folosească fonograful, încît numărul cilindrilor s-a ridicat la peste 14 000 (aflați în păstrarea Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, împreună cu copiile lor pe bandă de magnetofon).

Cilindrii de fonograf înregistrați de Béla Bartók, în număr de 1 600, dintre care 280 cu folclor maghiar, se află la Muzeul de Etnografie din Budapesta. Din aceștia din urmă — pe un cilindru sînt înregistrate mai multe melodii — Bálint Sárosi a selecționat valoroasa culegere de față, căutînd să figureze în ea cele patru mari ținuturi dialectale ale cîntecului popular maghiar, cercetate și delimitate de *Bartók* : 1. Transdanubia, cu piese culese în comitatul Tolna ; 2. Ungaria de Sus, cu lpiese *muzicale* culese din comitatul Komárom ; 3. Marea Cîmpie Maghiară cu piese cuese din comitatul Békés și 4. Transilvania românească, cu piese culese mai toate din județul Mureș. Pentru acestea din urmă, B. Sárosi indică următoarele loca-

https://biblioteca-digitala.ro

lități: Kisgörgény, Nyárádremete, Nyárádköszvényes, Jobbágytelke, Székelyhodos, Ehed și Székelyvaja (din actualul județ Mureș, România, se precizează). Aceste localități au însă și vechi nume românești. Era drept și folositor să fie arătate, dacă n-ar fi decît spre a înlesni identificarea lor pe harta României! M-am socotit dator să o fac, păstrînd aceeași ordine a înșiruirii: Gruișor, Eremitu, Mătrici, Simbriaș, Hodoșa, Ihod și Vălenii (fost Oaia). Acestea nu sînt însă toate. B. Sárosi a scăpat din vedere alte două localități transilvănene: Chibed (Kibed), așijderea din județul Mureș, și Mănăștiuru Unguresc sau Mănăstireni (Magyarye-rőmonostor) din județul Cluj. Trebuie spus și subliniat faptul că numărul melodiilor alese din satele transilvănene, mai toate secuiești, precumpănește cu mult față de melodiile reprezentînd cele trei ținuturi dialectale maghiare, adunate la un loc: 40 de melodii transilvănene, față de numai 23 de melodii din R. P. Ungară! Această vădită disproporție își găsește, cred, explicația în marea frumusețe a cîntecelor *parlando* și *parlando-rubato* din partea locului, atît de asemănătoare uneori cu cîntecele românești, cu osebire cu cele din „Cîmpia" transilvăneană. Ascultătorul român aude, cînd și cînd, întorsături melodice familiare, crîmpeie de melodii ori chiar melodii întregi în care recunoaște variante românești. Este neîndoios vorba de o cultură muzicală țărănească, dezvoltată în decursul mai multor veacuri de bună conviețuire, în condiții sociale similare: iobagi și românii, iobagi și ungurii, trudind nu o dată alături, pe moșia aceluiași grof.

Toate cele 63 de piese ale discului sînt interesante, multe fiind totodată de o rară frumusețe. Între acestea din urmă se află și două exemplare ale vestitei povestiri muzicale a ciobanului care și-a pierdut oile, doar că în versiunile maghiare este vorba de capre. Amîndouă păstrează alternanța melodiilor tipice care oglîndesc jalea păstorului cînd a băgat de seamă că-i lipsește turma și bucuria cînd a găsit-o. Au fost culese de la doi fluieraș, unul din Simbriaș și celălalt din Ihod. Cel dintîi își numea cîntarea „A caprelor" *(A kecskékè)*, iar al doilea, „Cîntecul caprei" *(Kecskedal)*. În amîndouă cîntările se află unele elemente tipice doinelor instrumentale românești. Această denumire duce gîndul la „nota fetei românești cînd și-au perdut caprele și plîngînd le căuta pre munți", cîntată — istorisește Gheorghe Șincai în *Hronica românilor și a mai multor alte neamuri* — în anul 1659, de „musicul călăreților lui Constantin". În schimb, poetul maghiar Bálint Balassa (1551—1594), destăinuiește că și-a potrivit una din poeziile sale după cîntecul „ciobănița română își plîngea oile rătăcite". Această valoroasă creație pastorală este, după Béla Bartók, „probabil o specialitate românească". O cunosc și fluieraș bulgari, care o cîntă pe o variantă de doină propriu-zisă românească, cum am arătat într-o cronică din numărul anterior al revistei noastre (nr. 1/1986, p. 63).

Un „verbunk" („bărbunc", îi spun românii), cîntat din fluier („furulyán") de un secui din Mătrici, se dovedește a fi o variantă a *Dansului lui Lazar Apor* din *Codex Caioni* (sec. al XVII-lea). Mult mai apropiate sînt însă variantele românești *Banul Mărăcine*, respectiv *Bătuta călușerilor* din Transilvania și din Banat, și chiar cîntecul *Pi cararea subt un gard* (cu refrenul: *Zău, zău*), culeș de D. G. Kiriac în 1913 de la o țărancă din Valea Seacă (Suceava), cîntec pe care l-a armonizat pentru solist și cor, cu titlul schimbat: *Pe cărare sub un brad*. Este o melodie veche, de foarte largă răspîndire. O întîlnim, sub titlul *Haiducky*, în tabulatura pentru orgă a lui Jan din Lublin, întocmită între 1537 și 1548, cu același titlu în folclorul instrumental polonez din ținutul Podhale și chiar în Franța, sub titlul *Danse des Bouffons ou Matthachins* (în franceza veche și „matassin", iar în spaniolă „matachin", cu înțelesul „dansator, bufon"), în *Orchésographie*, tratatul de dans din 1588 al lui Toinot Arbeau (Jean Tabouret) din Langres ș.a.m.d.

Acest interesant și binevenit disc — pentru elaborarea căruia Bálint Sárosi merită îndreptățite laude — s-ar cădea, cred, să fie urmat de altele cu muzică populară maghiară, precum și cu înregistrări făcute de Béla Bartók din folclorul altor naționalități, pe care le-a cercetat, și în special cu o selecțiune din înregistrările sale de muzică populară românească. Așa cum am arătat și în alte împrejurări, marea bogăție, varietate și frumusețe a folclorului nostru l-au captivat pe artistul-erudit într-o măsură covîrșitoare. Cele mai multe melodii populare pe care le-a culeș, vreo 3 500, au fost înregistrate în fostele județe Alba, Arad, Bihor, Caraș-Severin, Cojocna, Hunedoara, Maramureș, Mureș-Turda, Solnoc-Dobîca, Timiș-Torontal și Turda-Arieș. Le-a transcris pe toate, în mai multe rînduri, cu tot mai multă migală, atingînd — ne-o spune C. Brăiloiu — „ultimele posibilități ale portativului și ale metronomului". Și cele mai multe melodii pe care le-a publicat în decursul vieții, însoțindu-le cu valoroase studii, sînt cele românești: 1 270 de piese. Pe cele încă inedite le-a pregătit cu scrupuloz-itatea și competența care l-au caracterizat, încît — ne-o spune iarăși C. Brăiloiu — „culegerea cea mare 'Rumanian Folk Music', Bartók a lăsat-o gata întreagă pînă la punct și virgulă, sau aproape". Cum se știe a apărut postum, la Haga. Adaug că numeroase compoziții ale sale, începînd din fragedă copilărie, pînă în ultimul an al vieții, au valorificat multilateral cîntecul popular românesc, de la simpla armonizare a unor melodii autentice pînă la crearea unei sugestive atmosfere muzicale românești.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *ORIENT/OKZIDENT. MUSIK AUS SÜDOST-EUROPA*. Aufnahmen und Kommentar: WOLF DIETRICH. Museum Collection Berlin (West). Editor: ARTUR SIMON. Musikethnologische Abteilung, Museen für Völkerkunde Berlin, Staatlichen Museum, Preußischer Kulturbesitz, MC 3, 1983. (Hergestellt bei der TELDEC, Telefunken—Decca Schalplatten GMBH, Hamburg, 66.28 264.01—66.28 264.02. Stereo.)

O pereche de discuri LP 30 cm, ne prezintă 40 de documente sonore din folclorul unei interesante zone de conexiune a Orientului cu Occidentul : Balcanii, inclusiv Turcia învecinată. Au fost culese între anii 1970 și 1980 din Turcia, din Grecia, din Iugoslavia, din Dobrogea și aparțin folclorului turcesc (8), tătăresc (2), grecesc (15), iugoslav (8), albanez (3), românesc (3) și bulgăresc (1). Piesele albaneze au fost culese în regiunea Kosovo din Iugoslavia, piesa bulgărească din Macedonia grecească, iar piesele tătărești de la descendenți ai tătarilor din Crimeea, trăitori în Dobrogea ; piesele iugoslave provin din republicile Macedonia (1), Bosnia-Herțegovina (1) și Croația (6, între care 4 dalmatine) ; în fine, dintre cele opt piese turcești două aparțin nomazilor yörük, iar dintre cele trei piese românești una aparține dialectului macedoromân Le-a cules, pe toate, cu multă sîrguință și după toate legile meseriei, etnomuzicologul german Wolf Dietrich, foarte bun cunoscător al folclorului muzical din această parte a lumii. (Între cercetările sale se numără și o culegere de folclor macedoromân, pe care a făcut-o cu mai mulți ani în urmă în Grecia. O excelentă copie, cu muzica înregistrată stereofonic, s-a simțit dator să ne-o dăruiască : ea se află în bogatele colecții ale Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice.)

Discurile sînt întovărășite de o bogată documentație, cuprinsă într-o amplă broșură (32 de pagini în formatul 29/30 cm), în limba germană și într-o bună versiune engleză (datorată unei autorități în materie, dr. Barbara Krader), cu numeroase fotografii (20), schițe, exemple muzicale cu scările unor instrumente și transcrierea parțială a unora din piese și trei instructive hărți : țările cu localitățile în care s-a cules, aria de răspîndire în această zonă a cuplului *surlă-tobă* și aria de răspîndire a scării muzicale istriene. În fiecare caz se indică locul, împrejurările și data culegerii, numele, vîrsta și meseria informatorilor, precum și numele instrumentelor muzicale din care au fost cîntate piesele instrumentale sau cele vocal-instrumentale. Adaug că la piesele vocale se reproduc textele poetice în limbile respective și în traducere germană-engleză.

Nu o dată cercetătorul este surprins să descopere variante străine, mai apropiate sau mai îndepărtate, ale unor cîntece pe care le ținea drept specifice folclorului propriu, uneori la mari depărtări de teritoriul național. Simple coincidențe uneori, mai ales cînd e vorba de structuri simple prepentatonice și pentatonice, dar și piese care cunosc uneori o circulație vastă. În acest sens, sînt deosebit de interesante pentru folclorul nostru două „cîntece lungi" turcești, „uzun hava" (= cîntec lung), cum li se spune, din această colecție, unul vocal, cîntat de un îngrijitor de la o școală din zona Ankara, și altul instrumental, cîntat din *kaval*, fluier mare cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele, de largă răspîndire în această parte a lumii, de către un fost păstor de capre din provincia Antalya. Ele sînt variante ale doinei propriu-zise românești. Alături de similitudini stilistice și de structură este remarcabilă și identitatea denumirilor. În nordul Transilvaniei doina noastră este numită „hore lungă", iar în Oltenia „cîntec lung" ; pe alocuri i se mai spune „cîntec îndelungat" sau „cîntec pre-lung" ori „prelungat". Dar nu numai cîntecul lung turcesc este înrudit cu doina. În septembrie 1936 Constantin Brăiloiu a cules la Istanbul două „cîntece de drum" („yol havası"), netăgăduite variante ale doinei noastre. Și de astă dată se observă o similitudine a terminologiei : în folclorul nostru, doinei i se mai spune și „de ducă", cu alte cuvinte „de drum", „de călătorie". Cîntări asemănătoare se pot întîlni la ucraineni, la evreii din Galiția, la absolut toate popoarele din Balcani, precum și în

https://biblioteca-digitala.ro

Orientul Apropiat. Dacă prezența unor melodii similare în această întinsă zonă s-ar putea bănui prin împrumuturi de la un popor la altul, mult mai greu este de explicat prezența unor „doine" în India, Indochina, Indonezia, în Tibet, în unele ținuturi din China septentrională și în Mongolia. Este vorba de o uriașă circulație a unui anume tip de cîntare, ori cîntări asemănătoare au fost zămislite de popoare diferite, într-o conjunctură similară a procesului de creație? Un răspuns mulțumitor nu ni-l pot da decît îndelungate și minuțioase cercetări.

Prima față a discului este consacrată unor forme instrumentale, însuflețite de *viori populare* și de cuplul *surlă-tobă*. O atenție deosebită este acordată viorii piriforme cu trei coarde, numită în Dobrogea *țibulcă*, în Bulgaria *gădulkă*, în Macedonia iugoslavă *kemane*, în Grecia maritimă *lira* și în Iugoslavia *lirica* (citește *lirița*). Acordajul (cvartă coboritoare și cvinta superioară a acesteia) și tehnica de execuție, cu coardele scurtate prin apăsare laterală cu unghiile, sînt aceleași, după cum ne demonstrează sugestiv un desen. În decursul cîntatului este ținută în poziție verticală, ca toate viorile populare din Orient, iar arcușul este apucat și mînuit în maniera cu care se cîntă din contrabas. Acest tip de vioară este ilustrat cu două exemple grecești: un cîntec vocal-instrumental din Dodecanez și un dans „khorós" din Macedonia grecească. În primul caz, *lira* face parte dintr-un mic ansamblu instrumental, împreună cu un cimpoi *(tsambúna)* și o lăută *(laúto)*. Autorul amintește că, după cum se presupune, formația *liră-cimpoi* era cunoscută încă în Bizanț; *lăuta* i s-a alăturat mai tîrziu.

Cu trei coarde este și *lira* grecilor din Pontos, originari din partea de sud-est a Mării Negre (Turcia). Cutia ei de rezonanță este lungă și relativ subțire, dreptunghiulară sau aproape dreptunghiulară (ceva mai largă în partea de jos). Cele trei coarde sînt însă acordate într-o succesiune de cvarte și călcate cu partea cărnoasă a degetelor. Cîntînd frecvent pe două coarde deodată, se obține un deosebit de interesant limbaj polifonic, în care intervalele de cvartă abundă. Instrumentul este comun grecilor și turcilor din partea locului (Pontos), cei dintîi numindu-l *lira tu Póntu*, iar ceilalți *kemençe* (a se citi *kementce*). Cîntarea polifonică este la rîndul ei comună, iar repertoriul cuprinde adesea variante greco-turcești. Însuși exemplul ales, o arie turcească de dans, „horon havası", trădează prin numele său dubla apartenență.

Trei coarde are și *kabak kemanı* (citește *kemanî*) din sud-vestul Anatoliei. Cutia ei de rezonanță este o sferă de lemn, adesea o tigvă, decalotată în partea unde este fixată tabla de armonie, o membrană subțire de piele. Este asemenea cu araba *rabāb*, cu corpul dintr-o nucă de cocos decalotată, obișnuit însă cu două coarde. În exemplul ales, un dans al femeilor yörük, vioara *kabak kemanı* își împletește glasul cu o lăută turcească cu gît lung, numită *cura sazı* (citește *djura sazî*), *saz* fiind numele generic al lăutelor de acest fel, mai mici sau mai mari, cu număr variabil de coarde, iar *cura* fiind denumirea celor de talie mică.

Vioară ținută vertical, obișnuit cu o singură coardă (doar excepțional cu două coarde) este *gusla* iugoslavă *(gusle)* și rubedenia ei albaneză *lahutë* (citește *lahută*), instrument tipic pentru acompanierea bătrînelor cîntări epice din Balcani. Stilul de cîntare este atît de asemenea, încît doar specialiștii sînt în stare să deslușească ce anume este sîrbocroat, bosniac ori albanez. Îmi îngădui să adaug că aceeași atmosferă o degajă și cîntecele epice egiptene, acompaniate de *rabāb al-ša'ir*, rebaba poetului-rapsod, cu o singură coardă din păr de cal sau, în lipsa acesteia, de o rebabă obișnuită, cu cele două coarde acordate ad-hoc la unison. Exemplul pe care ni-l oferă Wolf Dietrich este o frumoasă baladă albaneză.

Aceste viori populare, cu osebire vioara piriformă, sînt treptat înlocuite de vioara europeană obișnuită. Instrumentiștii populari o țin adesea într-o poziție verticală și nu o dată îi acordează strunele altmintrelea (coarda subțire cu un ton mai jos, de pildă). În discurile de față întîlnim vioara în mîna unui instrumentist grec, lăutar de meserie, de fel din Eubeea, intonînd un „taxim", preludiu instrumental improvizatoric. Autorul nu uită să precizeze că astfel de piese, numite așijderea „taxim", preludează pe alocuri baladele românești. (Un „taxim" preludează și suita de dansuri ale fetelor yörük, despre care va veni vorba mai la vale.) Mai întîlnim *vioara*, însoțită de *chitară*, într-un marș grecesc de nuntă, cîntat de doi lăutari-țărani, care ne evocă marșul de nuntă din Oltenia—Muntenia, vădit oriental, al lăutarilor noștri, cunoscut într-o variantă mult asemănătoare și în Grecia (vezi: G. Fira, *Nunta în județul Vîlcea*. Cu raport-prefață de Constantin Brăiloiu, Academia Română, Din viața poporului român, XXXVII, București, Cultura Națională, 1928, p. 4 și 16—17). Vioara mai răsună și într-o seamă de ansambluri muzicale, despre care va veni vorba la finele acestei cronici.

Cuplul deosebit de tipic *surlă-tobă*, respectiv *surle-tupan*, *zurla-tapan*, *zurna-daul* ori *zurna-davul* cunoaște o largă întrebuințare în Balcani și în Turcia, exclusiv în mîna muzicanților de meserie țigani. Autorul, după cum am arătat, consacră acestui cuplu de instrumente o hartă, cu arătarea centrelor sau „școlilor" ei de seamă. Cu țeavă cilindrică-conică, *surlele*, întotdeauna cu ancie dublă, sînt mari (de aproxmiativ 60 cm) sau mici (între 20 și 40 cm), iar toba, obișnuit de talie mare, are două membrane, cea din față bătută cu un mai de lemn, iar cealaltă cu o vergea. Atmosfera sonoră pe care această formație o degajă este pretutindenea aceeași. Mai trebuie însă spus că aria de răspîndire a acestei tipice perechi de instrumente este mult mai vastă: o întîlnim în Orientul Apropiat, în Asia și în Africa. În Egipt,

https://biblioteca-digitala.ro

bunăoară, este caracteristic cuplul *mizmăr-tabla baladi*, același oboi popular și aceeași tobă, minuite așijderea de muzicanți de meserie, întotdeauna țigani. Exemplele oferite de culegerea aceasta sînt: o suită de două cîntece de dans al fetelor yörük, cîntată din două *zurnale* și un *davul*; finalul unui „nibet", suită „de ascultat" de melodii tărăgănate și în ritm și mișcare ca de joc (suită cunoscută odinioară și la noi, sub numele „nobet" sau „nubet", în interpretarea marțială a meterhanelei domnești, cu osebire în prag de seară, la chindie), final cîntat de două *zurle* și un *tapan* de muzicanți din Macedonia iugoslavă, precum și de un „khorós" grecesc ceremonial, în memoria revoluției de eliberare națională din 1821, cîntat din două surle de talie mică, numite *karamúza*, și de o tobă, așijderea de talie mică, numită *tambúrlo*, ansamblu cunoscut în partea locului sub numele de „zijiá", respectiv „ziyá". În toate cazurile a doua surlă ține hangul sau, ca la „nibet", dublează ici-colo melodia la octava inferioară. (Adaug că părțile tărăgănate ale „nibet"-ului trădează unele elemente de doină. Nimic surprinzător, de vreme ce mare parte din dansul „teškoto", și acesta din Macedonia iugoslavă (cîntat așijderea din *zurla-tapan*), este o limpede doină.)

În alt context al antologiei de față, întîlnim o pereche diferită de oboaie, acestea de mărimi diferite, numite *sopile*: *tanka sopila*, cea subțire, și *debela sopila*, cea groasă. Ele cîntă obligatoriu împreună, realizînd o deosebit de interesantă diafonie, un veritabil contrapunct la două voci, în intervale mari, între sextă și decimă, frecvent disonante. Exemplul ales de autor este dansul „potancu" din insula dalmatină Krk. (Neobositul Teodor T. Burada a dat peste această pereche de oboaie populare inegale, *supelele*, cu ancie dublă din papură numită „piska", la românii din Istria, în decursul călătoriei sale din toamna anului 1890. *Opere*, Vol. IV, București, Editura Muzicală, 1980, p. 182.)

Mare parte din zurnagii stăpînesc o interesantă tehnică a suflatului fără întrerupere, prin „respirația circulară", cum i se zice. Executantul își înmagazinează un important volum de aer în cavitatea bucală, pe care, cu ajutorul mușchilor faciali, îl împinge cu regularitate în ancia instrumentului, inspirînd concomitent prin nas, împrospătîndu-și mereu și mereu cantitatea de aer necesară cîntatului continuu. Semnul exterior al acestei tehnici este umflarea peste fire și stăruitoare a obrajilor, tot timpul cît ține cîntatul, neîntreruptă de pauze de respirație.

Lăutele cu gît lung, instrumente cu coarde ciupite, sînt frecvente în această parte a lumii, însoțind adesea glasul cîntăreților sau făcînd parte din mici formații instrumentale. Obișnuit melodia cîntată pe o coardă sau pe o pereche de coarde acordate la unison este întovărășită de isonul zornăitor intonat de coarda sau de coardele vecine libere. Am semnalat mai sus o asemenea lăută: *cura sazı*, însoțind vioara turcească *kabak kemanı*. În mîna unui ospătar turc, „aşık" (rapsod) de ocazie, întîlnim o *bağlama*, cel mai comun tip de lăută în Turcia de azi, cu cutie de rezonanță piriformă și cu două coarde, cu care își dublează glasul; cîntarea sa vocal-instrumentală în octave eterofonice se sprijină pe isonul coardei libere. Lăuta albaneză *qiteli* (citește *kjiteli*), prevăzută de obicei cu o pereche de coarde, este similară cu cea anterioară. (Ramadan Sokoli, cel mai bun cunoscător al instrumentelor populare albaneze, o numește însă *çifteli* (pronunțat *tșifteli*), *tambrra* sau *tamrra*.) Cîntarea vocal-instrumentală cu ison respectivă — un frumos cîntec de dragoste, culeș în zona Kosovo din Iugoslavia — degajă aceeași atmosferă ca cea dinainte. Oarecum înrudită cu aceste lăute cu gît lung este *cümbüş* (citește *djümbüş*), de fapt o variantă de *banjo*, adaptat la nevoile locale de constructorul de instrumente muzicale Zeynel Abidin din Istanbul, prin 1930. Instrumentul se bucură de mare popularitate. Exemplul nostru, un cîntec de dragoste, este cîntat de o cîntăreață de meserie, „tefçi kadın", și de soțul ei din *cümbüş*. Cîntăreața își ritmează cîntarea cu o tobă în formă de cupă, numită *dömlek*. (Instrumentul se mai numește *dümbelek*, *dümbek*, *deblek* și este similar cu *darabukka* arabă. Sporadic se poate întîlni și la muzicanții turco-tătari din Dobrogea, sub numele *darabukka* sau *darbukka*; turcii din fosta insulă Ada Kaleh îi spuneau *damburka*.)

Tamburițele iugoslave sînt azi vestite. Ele alcătuiesc o familie numărînd cu totul vreo nouă membri: *tamburița* sau *prim-tamburița*, *braci I*, *II* și *III*, *terț-prim I* și *II*, *tambura cello* și *tambura bas*. *Orchestrele de tamburași*, cum li se spune, mai mici sau mai mari, pot fi întîlnite și la sîrbii noștri din Banat. Doar excepțional se cîntă dintr-o singură *tamburiță*. Un astfel de caz îl prezintă culegerea de față: un cîntec de nuntă din Slavonia (Croația), interpretat de un cuplu de țărani; soțul cîntă totodată și din *samica* (citește *samița*), cum se numește tamburița folosită singură („samo"). Cîntarea în terțe și sexte, pare-se mai nouă și de influență urbană, contrastează cu splendidele diafonii disonante din alte părți ale Croației și de pe alte meleaguri ale Iugoslaviei.

Instrumentele cu coarde lovite sînt reprezentate de un *țambal mic*, în mîna unui lăutar dobrogean, în vîrstă de 64 de ani, de fel din Mamaia-Sat, de la care s-au înregistrat, fără alt acompaniament, „geamparalele dobrogene".

Revenind la aerofone, semnalăm un „sirtós" grecesc, cîntat de un țăran de 43 de ani, din *frunză de lămîi*. Aflăm că se mai cîntă din *frunză de portocal* și — ca la noi — din *frunză de păr*. Autorul adaugă că din frunză mai cîntă „vlahii din răsăritul Serbiei și din regiunea Kosovo".

https://biblioteca-digitala.ro

În această parte a lumii sînt folosite două tipuri principale de cimpoaie: fără bîzoi și cu bîzoi. Cel dintîi tip este cunoscut în Istria, Dalmația, Bosnia și Herțegovina, sub numele *mišnice* (citește *mișnițe*) sau *mieșnica* (citește *mieșnița*), *mih*, *meh*, *dipla* ori *dipla na meh*, iar la românii din Istria, după Teodor T. Burada, *foale*, traducere în istroromână a termenilor anteriori, derivați din „burduf". Instrumentul mai este cunoscut în insulele grecești sub numele *tsambuna*, *kototsambuno* (în Kefalonia) și *askomandura* (în Creta), precum și în Turcia, sub numele *tulum* (= burduf). Caraba sa este întotdeauna dublă, cu cinci găuri pe o țeavă și cu una, două sau trei pe cealaltă țeavă, sau chiar cîte cinci găuri pe amîndouă țevile (în Creta și în Turcia bunăoară). Cimpoiul românilor istrieni avea, după Burada, „șase borți la partea dreaptă și trei la partea stîngă", cum se vede de altfel și în desenul său (*lucr. cit.*, p. 181). Se pare că acest tip de cimpoi cu șase găuri pe una din țevi este rar. Melodia cîntată pe țeava cu mai multe găuri este acompaniată de isonul variabil scos de cealaltă țeavă sau, în Istria și insulele dalmatine, de o a doua melodie. În culegerea de față întîlnim, în două rînduri, *tsambuna*, cimpoiul grecesc cu cinci găuri pe o țeavă a carabei și una pe cealaltă țeavă, sfredelită la nivelul primei găuri, de jos, a primei țevi. El face parte dintr-un mic ansamblu, alături de *lira* și *laúto* (despre care am mai vorbit), ansamblu care acompaniază cîntărețul ce interpretează cîntecul *O fată din Olymbos*, piesă ce deschide culegerea; de asemenea, de astă dată acompaniat de tobă (*dă'uli*), într-o melodie grecească „kavodorítikos", al cărei nume vine de la Cavo d'Oro, vîrful de miazăzi al insulei Eubeea. Al doilea tip de cimpoi, cu carabă simplă și bîzoi, aidoma celui românesc din Muntenia, este folosit în Bulgaria, Iugoslavia (Macedonia și prin sud-estul Serbiei, inclusiv zona Kosovo), Albania, Grecia continentală (Tracia și Macedonia) și în Turcia europeană. Este numit *gajdë* (citește *gaidă*) în Albania — *gaidă* îi spun și macedoromînii —, *gaida* în Grecia, *gayda* în Turcia și *gajde* (citește *gaide*) în Bulgaria și Iugoslavia. (Trebuie însă spus că în unele părți ale Iugoslaviei, în Voivodina de pildă, *gajde* are caraba dublă, uneori de mari dimensiuni, iar aerul este pompat în burduf cu ajutorul unei foale minuită de cimpoier.) Acest al doilea tip de cimpoi este reprezentat în culegerea noastră de un cimpoier bulgar din Skutari (Grecia), de la care s-a ales o „răcenița", joc în același ritm aksak de trei timpi, cu al treilea mai lung, ca și „geamparalele" noastre (aci „geamparalele dobrogene" cîntate de țambalagiul din Mamaia-Sat). Acest interesant sistem ritmic, temeinic studiat de Constantin Brăiloiu, îl determină pe Wolf Dietrich să întocmească un tabel cu piesele în ritm aksak: „horon havası", „zeybek", „răcenița" și „geamparalele".

Fluierele, după cum am mai văzut, sînt prezente prin *kaval*-ul turcesc, fluier mare fără dop, cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele, aidoma fluierului moldovenesc, din care s-a cîntat unul din „cîntecele lungi" turcești, variante ale doinei noastre. Albanezii, care-l numesc *kavall*, obișnuiesc să cînte cîte doi laolaltă, din instrumente de aceeași mărime (vezi coperta antologiei). Cei doi cavalgii cîntă în octave o melodie păstorească „para tufa", analoagă funcțional cu „porneala" păcurarilor noștri. Adaug că bulgarii folosesc un instrument similar, pe care-l numesc, la rîndul lor, *kaval*. Un dans românesc, *Hora dobrogeană*, este cîntat cu virtuozitate din *fluierul* obișnuit, cu dop și șase găuri pentru degete. Melodia, culeasă de la un țăran de 20 de ani, de fel din Malcoci, jud. Tulcea, pare să provină dintr-o „țiitură", joc dezvoltat din „țiituri", formule tipice de acompaniament ale lăutarilor.

În culegerea de față auzim și glasul unui deosebit de interesant *fluier gemănat*. Exemplele alese, un cîntec de nuntă și o suită de patru polci, au fost culese de la un sexagenar din insula dalmatină Krk, tîmplar și paracliser de meserie. Epitalamul este cîntat, parte vocal, parte instrumental, din *dvojkinje* (citește *dvoikinie*), cum i se spune acolo fluierului gemănat, numit în celălalt capăt din sudul Dalmației și prin alte părți ale Iugoslaviei, *dvojnice* (citește *dvoiniție*). Instrumentul este făcut dintr-o bucată de lemn, cu gura cioplită (cu plisc), cu cele două vrane tăiate în partea din față și cu țevile fie paralele, fie ușor divergente, despărțindu-se treptat înspre capătul inferior; cam de pe la mijlocul fluierului, profilul țevilor devine aparent, prin cioplirea pereților exteriori. În țeava din dreapta sînt sfredelite patru găuri pentru degete, iar în țeava din stînga doar trei, la nivelul primelor găuri (de jos) ale țevii vecine. Există însă și fluiere gemănate care au patru găuri pe țeava din stînga și trei pe țeava din dreapta, bunăoară în Herțegovina și pe alocuri în Serbia. Acest fluier dublu, purtînd nume diferite (în partea apuseană a Serbiei i se spune, de pildă, *dvojenice* (citește *dvoieniție*), în Macedonia *dvojanka* (citește *dvoianca*) sau *slagarka*, iar în unele locuri din Bosnia *vidulice* (citește *vidulițe*)) este strîns legat de o cîntare polifonică particulară, o extraordinară diafonie în care intervalele de secundă, nu o dată paralelisme de secundă, abundă. Nu însă peste tot: prin Serbia, de pildă, slujește la cîntarea unor melodii în terțe sau bazate pe ison, încheiate însă aproape obligatoriu cu un interval armonic de secundă. (Teodor T. Burada a găsit acest fluier gemănat la istroromîni, care-l numeau *surle*. Desenul său îl înfățișează și văzut din față și văzut din spate: pe țeava din dreapta are patru găuri, iar pe cea din stînga trei, dar pe dosul țevii din dreapta se vede încă o gaură pentru degetul mare. Învățatul moldovean precizează și în scris: „În dosul țevii drepte se mai află o bortă care vine în dreptul bortei a patra". *Lucr. cit.*, p. 182. Pe cît se pare, acest tip de fluier gemănat este rar, ca și cel cu cîte patru găuri pe fiecare țeavă.) În Istria și în insulele dalmatine, *dvoikinje* este pe potriva

https://biblioteca-digitala.ro

„scării istriene", specifică acestor meleaguri, scară alcătuită dintr-o succesiune *semiton — ton — semiton — ton*, într-un ambitus de cvintă micșorată. Cum am mai spus, o hartă ne arată aria de răspîndire a scării. Pe treptele strînse ale acestei scări și în același limbaj armonic, în bună parte disonant, sînt cîntate exemplele pomenite mai sus. Împrumutate orașului, cele patru polci sînt în așa măsură integrate intonațiilor specifice locului, încît cu mare dificultate pot fi recunoscute modelele originare. Diafonia aceasta am întîlnit-o și în dansul cules de la cei doi executanți din *sopile* (și ei originari din insula Krk), însă cu intervalele răsturnate : în loc de secunde și terțe, intervale între sextă și septimă pînă la decimă. Acest sistem polifonic instrumental își găsește echivalență în cîntecele vocale, cum ne-o confirmă un cîntec croat, interpretat la două voci de un țăran și de patronul localului în care a fost înregistrat, într-o sîmbătă dimineață pe vremea aperitivelor. Polifonia vocală, larg răspîndită la popoarele din Balcani, o mai găsim într-o baladă grecească din nordul Epirului, pe tema logodnicilor nefericiți, cîntată de doi bărbați și de două femei. Cîntarea o începe un prim solist, urmat după un timp de un al doilea solist care intonează o contramelodie care se împletește cu cea dintîi, agrementată de frecvente salturi la septimă superioară prin schimbarea bruscă a emisiunii vocale de piept cu cea de cap (falset), oarecum în maniera iodlerului ; li se alătură isonul mai mult sau mai puțin continuu al celorlalți doi cîntăreți. Polifonia vocală este înfățișată și de un mișcător bocet macedoromân din Epir, cîntat de șase pînă la opt femei, înregistrat la fața locului, cu prilejul unui deces.

Antologia *Orient/Occident* cuprinde și o seamă de cîntece vocale, culese atît de la bărbați cît și de la femei : un cîntec cleftic (haiducesc) din Peloponez, un cîntec grecesc de nuntă din Tesalia, un cîntec de dragoste orășenesc „sevdalinka" din Bosnia, o cîntare albaneză de urare cu prilejul Anului Nou, „kálanta" (colindă) și o cîntare țigănească tătărească din Crimeea („kırım çingene havası"), culeasă de la o tătăroaică din Murighiol, jud. Tulcea. Amintesc că de unul singur a fost cîntat și „cîntecul lung" turcesc, variantă a doinei noastre, despre care a fost vorba mai sus.

Culegerea de documente sonore a lui Wolf Dietrich se încheie cu un interesant mănunchi de piese, interpretate de formații instrumentale mai mari, vădit moderne, aflate sub înrîurirea orașului : 1. Un marș nupțial grecesc („patinádha"), după care urmează o bine cunoscută „căzăcească", cîntate de un ansamblu tipic, în care clarinetul *(clarino)* are rolul de căpetenie ; i se alătură o vioară *(violí)*, o lăută *(la'úto)* și o dairea *(défi)* ; 2. Un dans al tătarilor din Crimeea („kaytarma"), cîntat de trei lăutari tătari-țigani dobrogeni, din *clarinet, acordeon* și *dairea (daïre)* ; 3. „Azize" (iubita), cîntec de joc turcesc, „mahalle musikisi" (muzică de mahala), cum i se spune genului, interpretat din *cümbüs* (varianta de *banjo* de care a fost vorba), *trompetă* și *baterie* ; 4. Un „sirtós" din Macedonia grecească, cîntat din *clarinet, trompetă, acordeon, baterie* și *tambúrlo* (tobă mică locală). Piesa aceasta și mai ales cea anterioară evocă atît ca atmosferă sonoră, cît și prin motive melodice, muzica fanfarelor lăutărești de la „Moșii" noștri de odinioară ; 5. „Ta tambánia" (bîrna), după tradiție piesa cu care s-a inaugurat, în 1886, în insula Lesbos, primul vaporaș cu motor Diesel, cîntată din *vioară, chitară* și *țambal (sandúri)* ; 6. O polcă și un ceardaș („polko i čardaš"), cîntate de o formație de lăutari semiprofesioniști dintr-o localitate din Croația, aflată la frontier, cu R. P. Ungaria, din *vioară (hegedé*, citește *heghedé)*, *țiteră* trapezoidală *(cimbal*, citește *țimbal)* la *chitară (gitarra*, citește *ghitarra)* și *contrabas* cu coarde ciupite *(gardón)*. Atît terminologia cît și conținutul melodiilor vădesc o puternică înrîurire maghiară ; 7. Drept încheiere, finalul unui dans grecesc „tsiftetelli", înregistrat la o nuntă țigănească din Eubeea, cîntat — semn al zilelor noastre — din *clarinet, chitară electrică, pian electric, baterie* și *sistem electronic de reverberație*. În vremea din urmă, asemenea instrumente electronice au început să pătrundă și în tarafurile lăutarilor noștri.

Comentariul lui Wolf Dietrich este scris cu competență, bazat pe o amplă documentare, pe care a dobîndit-o atît prin cercetările sale de teren cît și din studierea lucrărilor în legătură cu subiectul (lucrări a căror bibliografie, cuprinzînd 62 de titluri, se află la finele broșurii explicative). Autorul nu și-a luat sarcina efectuării unui studiu comparativ al

https://biblioteca-digitala.ro

muzicii popoarelor trăitoare în această parte a lumii, ceea ce nici nu s-ar fi putut face în cadrul unei astfel de lucrări. Ea rămîne însă o foarte bună și deosebit de interesantă antologie sonoră, explicațiile avînd rostul să înlesnească o cît mai deplină înțelegere a celor 40 de documente. Autorul nu ocolește părerile sale și ale altor cercetători în legătură cu conexiunile care se stabilesc firesc în muzica popoarelor. O face însă cu prudența omului de știință avizat. Este totuși posibil ca materialele înfățișate aici, cît și comentariul său, să stîrnească păreri divergente. Spinoasa problemă a influențelor în folclor este încă departe de a fi examinată cu deplină obiectivitate. Din păcate, nu s-a depășit întru totul considerarea înrîuririlor dintr-un punct de vedere naționalist, îngust, cum au dovedit unii din vorbitorii la o extrem de bine venită „Întîlnire trilaterală de muzică Grecia — Islam — Europa Mediteraneană", excelent organizată de Centrul Cultural European de la Delfi, între 10 și 19 septembrie 1985. Influențele în muzica populară — ne-a spus-o convingător Béla Bartók — nu înseamnă nicidecum sărăcirea unui popor în folosul altuia, ci îmbogățirea patrimoniului artistic al amîndurora. Mai mult, contactul dintre diferite națiuni nu are drept rezultat numai schimburi de melodii ci — și asta este și mai important — constituie imboldul creării unor stiluri muzicale noi, ceea ce atrage după sine o nouă îmbogățire a culturii muzicale populare. Ca rezultat al influențelor reciproce, îndelungate și neîncetate, dintre folclorul muzical al popoarelor, s-a realizat în această parte a lumii o bogăție neînchipuită, de uriașe proporții și multilaterală, de melodii și de tipuri de melodii, de stiluri, de instrumente muzicale și de tehnici specifice acestora, iar influențele, o dată ce au fost asimilate și temeinic integrate, oferă larg posibilități de îmbogățire tezaurului folcloric național.

* Fotografiile (ca și cele din numărul anterior al revistei): Dan Alexandru.

https://biblioteca-digitala.ro

AL. I. AMZULESCU, *Cîntecul nostru bătrînesc*. Cuvînt înainte de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva, Seria „Universitas", 1986, XI+340 p.

Apariţia unei cărţi purtînd semnătura lui Al. I. Amzulescu prezintă, de la bun început, certitudinea lucrului temeinic făcut şi îndelung elaborat, garanţia unei contribuţii originale, cu observaţii ce merg în adîncimea fenomenului studiat sub toate laturile sale, de real interes pentru clarificarea unora dintre atît de complexele şi, nu ararecri, dificilele probleme cu care se confruntă cercetarea ştiinţifică a culturii noastre populare. Certitudinea este motivată de prestigiul pe care Al. I. Amzulescu şi l-a cîştigat în ţară şi în străinătate, de faptul că, în atît de îndelungata sa activitate ştiinţifică, şi-a cernut cu pilduitoare exigenţă tot ceea ce a încredinţat tiparului. A fost şi continuă să fie pătruns de un adînc respect pentru litera tipărită, pentru care are un adevărat cult.

Al. I. Amzulescu şi-a cîştigat un bine meritat loc de frunte în folcloristica românească prin cîteva lucrări de referinţă ce-i poartă semnătura. Ne gîndim, în primul rînd, la cele trei volume de *Balade populare româneşti* (Editura pentru Literatură, 1964), lucrare distinsă cu premiul Academiei R. S. România. Clasificarea baladei şi, mai ales, indicele tematic reprezintă un moment definitoriu pentru folcloristica noastră. Cercetarea cîntecului bătrînesc păşeşte într-o nouă etapă, cea a clarificărilor depline. Operă deschisă, indicele tematic propus şi elaborat de Al. I. Amzulescu stimulează investigaţiile, dă un nou impuls activităţii de cercetare a genului. Însuşi autorul îşi consideră opera drept un început şi, în drumul atît de anevoios către sinteză, publică o nouă carte pe aceeaşi temă : *Cîntece bătrîneşti* (Editura Minerva, 1974). Acest volum reprezintă, de fapt, firul de legătură cu marile lucrări ce-i vor încununa strădania, unul din actele importante ale etapei pregătitoare în migăloasa cercetare a baladei populare româneşti. Cu acest volum pătrundem în laboratorul folcloristului, însoţindu-l în munca tenace, în încercarea de a descifra tainele acestui gen atît de frumos şi avîntat al cîntecului nostru popular, atît de învăluit în umbră, atît de înşelător pentru cercetătorul ce se lasă furat de lustrul de suprafaţă.

La capătul a peste trei decenii de trudă anevoioasă, de cunoaştere a tot ceea ce înseamnă text şi teorie, de culegere şi cercetare a terenului cu atît de dese reveniri încît parcă deveniseră obsesii, Al. I. Amzulescu este consacrat drept cel mai bun, profund şi fin cunoscător al acestui gen al literaturii noastre populare, ceea ce îi permite să elaboreze monumentala sinteză din „Colecţia naţională de folclor" : *Cîntecul epic eroic* (Editura Academiei, 1981), operă pentru care este distins pentru a doua oară, în mod excepţional, cu premiul Academiei R.S. România, şi *Balada familială* (Editura Academiei, 1983).

Cartea pe care ne-am propus s-o semnalăm face parte din acest îndelung proces de clarificare, dezvăluind momente importante ale cercetării ştiinţifice a lui Al. I. Amzulescu în, aşa cum spuneam, atît de anevoiosul şi relevantul drum către sinteză, încheiat cu rezultate atît de fericite. Studiile publicate în volum sînt repere fără de a căror cunoaştere n-am putea reconstitui calea parcursă de distinsul folclorist pînă la definitivarea tipologiei cîntecului bătrînesc, n-am putea înţelege, în toată profunzimea lor, criteriile de care a fost condus în adoptarea clasificării baladei, acum general acceptată, n-am putea aprecia, la valoarea sa reală, această realizare notabilă a folcloristicii noastre. Studiile incluse în sumarul volumului *Cîntecul nostru bătrînesc* au fost publicate, iniţial, toate, în „Revista de etnografie şi folclor", în perioada 1960—1983, publicaţie căreia Al. I. Amzulescu i-a fost cu deosebire ataşat, slujind-o cu un devotament pilduitor, fie în calitatea de colaborator statornic, fie în aceea de membru al colegiului redacţional, în rîndul căruia a fost secretar responsabil de redacţie, redactor-şef adjunct sau, în ultimii ani, redactor-şef. Cercetîndu-i mai îndeaproape ampla activitate vom constata că Al. I. Amzulescu şi-a publicat cea mai mare parte a studiilor şi articolelor sale, partea lor covîrşitoare, în orice caz lucrările sale de solidă documentare şi valoroasă expunere teoretică, în „Revista de etnografie şi folclor".

Aceasta este o primă constatare, demnă de luat în seamă, atunci cînd ne propunem să facem o judecată de valoare asupra ultimei lucrări publicate de acest vrednic şi autorizat cercetător. Publicîndu-şi rodul cercetărilor sale în revista noastră, Al. I. Amzulescu a trebuit, într-o anume măsură, să se încadreze în programul acesteia, să-l concretizeze prin ceea ce a scris şi publicat, să-i aducă, atunci cînd a fost nevoie, corecturile necesare. Este adevărat că,

https://biblioteca-digitala.ro

prin autoritatea științifică proprie, prin funcțiile de decizie pe care le-a ocupat, atît în conducerea institutului de specialitate din București, cît și în aceea a „Revistei de etnografie și folclor", a avut posibilitatea, mai mult chiar, obligația să fixeze punctele de reper în cercetarea științifică contemporană a culturii populare, să promoveze anumite direcții și orientări în valorificarea acesteia și, în ultimă instanță, să ofere un model. Un model cît mai convingător, în pas cu cercetarea științifică mondială, care să răspundă unor cerințe atît de diversificate, să le armonizeze, să determine dinamizarea opiniilor și a punctelor de vedere.

A doua constatare pe marginea volumului *Cîntecul nostru bătrînesc* este aceea că, deși s-ar părea că ne aflăm doar în fața unei reeditări, a unei culegeri de studii și articole publicate anterior, lucrurile trebuie privite dintr-o perspectivă mai largă, înțelese și apreciate ca atare. Este greu de imaginat că cineva, fără un mobil anume, ar fi răsfoit întreaga colecție a revistei pentru a detașa studiile lui Amzulescu despre cîntecul bătrînesc, pentru a-și face o imagine clară și obiectivă asupra contribuției aduse la mai buna cunoaștere a genului, asupra elementelor originale, a momentelor de cumpănă și îndoială intervenite pe parcursul celor aproape trei decenii, a eventualelor lacune. Astfel că, mai puțin accesibilă, aflată doar în depozitele marilor biblioteci, colecția revistei și, implicit, studiile mai vechi ale lui Al. I. Amzulescu nu pot fi o permanență în circuitul științific. Ceea ce, firește, impunea o readucere în actualitate. Necesitate în care predomină valoarea și interesul articolelor, dar unde nici aspectul amintit nu poate fi ocolit, pentru că și el își are importanța sa, oferind autorului și editorului un argument în plus atunci cînd au luat decizia de a le reuni sub o singură copertă. Dat fiind statutul special al „Revistei de etnografie și folclor", circulația ei destul de restrînsă, limitată, cel mai adesea, la cercul specialiștilor din țară și străinătate, studiile lui Amzulescu nu au fost accesibile decît acestora, deși problemele dezbătute interesează în mod sigur un număr mult mai mare de iubitori ai folclorului românesc, dornici să-l cunoască în toată splendoarea sa autentică, să-i înțeleagă rosturile.

În sfîrșit, în volum nu este vorba pur și simplu de o redactilografiere a articolelor din revistă, așezarea lor unul după altul, eventual în ordine cronologică, și prezentarea la tipar cu un titlu cît mai general și generos, ca să poată fi lipit, la nevoie, fiecărui articol în parte sau ansamblului cărții. Autorul a operat unele modificări, mici retușuri care, deși nu schimbă structura fundamentală a formei inițiale, au totuși darul de a aduce în actualitate problemele dezbătute. La ce se referă aceste mici retușuri, mărunte dar importante, ne spune însuși autorul în notele la primul studiu cu care își deschide volumul : „Elaborat la capătul primilor zece ani ai cercetărilor mele — intermitente dar predilecte și stăruitoare — asupra eposului, acest studiu ocupă un loc central în evoluția spre maturizare și cristalizarea „concepției" mele despre BALADA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ (între primele schițe și exerciții din prefețele la volumele *Vechi cîntece de viteji*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956 și *Voinicii. Balade populare prelucrate de...*, București, Editura tineretului, 1956 și : cele dintîi studii din *Revista de folclor* pe anii 1956—59 — colecția *Balade populare românești*, 3 vol., București, Editura pentru literatură, 1964 — capitolul *Eposul eroic (Cîntecul bătrînesc)* din *Istoria literaturii române*, București, Editura Academiei, 1964, p. 102—119 — — studiile „structuraliste" de la începutul anilor '70, valorificate în volumul *Cîntece bătrînești*, București, Minerva, 1974 și în cele două volume din „Colecția națională de folclor" : *Cîntecul epic eroic*, București, Editura Academiei, 1981, și *Balada familială*, București, Editura Academiei, 1983). În forma revizuită, de aici, am înlăturat mai ales unele exagerări aducînd totodată și alte cîteva îmbunătățiri de detaliu" (p. 1).

Toate elementele pe care le-am enunțat ne conving că, de fapt, ne aflăm în fața unei lucrări unitare, adusă la zi.

În volum sînt publicate cele mai importante studii consacrate cercetării cîntecului bătrînesc : *Cîntecul nostru bătrînesc ; Observații istorico-filologice despre „Miorița" lui Alecsandri ; Noi observații despre „Miorița" — colind ; „Marcu și Gerul". Epilog doljean la o faimoasă controversă ; Comentarii pe urmele unui vechi cîntec bătrînesc — „Trei crai" ; „Ion ăl Mare". Balada clăcașului răzvrătit ; Observații despre evoluția contemporană a cîntecului epic în Oltenia ; Stilistica oralității cîntecelor epice românești ; Modelul funcțional al eposului eroic românesc ; Modelul actanțial al eposului eroic românesc ; Structura baladei familiale.*

Fiecare dintre aceste studii aduce o contribuție importantă, originală, la soluționarea problemelor supuse spre cercetare. Fiecare dintre ele ar merita o discuție separată, amănunțită, pentru a marca ceea ce aduce nou în dezbaterea specială sau mai largă asupra subiectului dat și a generalizărilor la întreg eposul nostru, pentru a determina metodologia folosită, cu avantajele și dezavantajele ce decurg de aci, pentru a sublinia unele dintre concluziile autorului, a le enumera virtuțile, punctele de vedere discutabile sau a completa, ceea ce pentru recenzent ar fi poate mai dificil, unele demonstrații și a le dezvolta în sensul părerilor proprii.

Deși ar depăși în mod categoric limitele impuse unei recenzii, o dezbatere, o detaliere a problemelor mai importante pe modelul enunțat nu ar fi lipsită de interes, mai ales că stu-

https://biblioteca-digitala.ro

diile reunite de Amzulescu în cartea sa oferă cu generozitate cîmp larg unor viitoare discuții, tuturor folositoare.

Autorul manifestă o preocupare constantă pentru problemele privind geneza eposului nostru popular, stadiile lui de dezvoltare, relațiile cu fapte și personalități istorice, încheierea ciclului de evoluție a acestui gen.

În studii dedicate uneia sau alteia dintre piesele reprezentative ale cîntecului nostru bătrînesc, realizînd secvențe monografice de mare adîncime, cu o documentare impresionantă, Al. I. Amzulescu reușește generalizări care aduc clarificări asupra condițiilor în care a apărut cîntecul bătrînesc, asupra epocii lui de maximă înflorire. Sînt, de asemenea, demne de reținut observațiile în legătură cu elementele ce s-au suprapus permanent peste straturile mai vechi ale acestuia asigurîndu-i astfel permanența, contemporaneizîndu-l, făcîndu-l viu, adaptîndu-l mentalității, de la un moment dat, a mediilor folclorice.

Cîntecul bătrînesc are caracter istoric : apare pe o anume treaptă a evoluției societății umane, cunoaște maxima lui înflorire în anume condiții și își pierde caracterul predominant, diluîndu-se, devenind, în cea mai mare măsură, cîntec lirico-epic, cedînd locul cîntecului liric.

O atenție specială este acordată istoricității cîntecului bătrînesc, posibilităților de cronologizare a genului sau a unora dintre piesele lui reprezentative. Mergînd pe urmele lui Petru Caraman și D. Caracostea, Al. I. Amzulescu reia argumentele și punctele de vedere ale acestora, le cerne prin filtrul propriu, utilizează noi variante, aducîndu-și contribuția la îmbogățirea discuției, la clarificarea ei. Mai mult chiar, încearcă el însuși o astfel de cronologizare propunînd o ipoteză în legătură cu tinerețea lui Ștefan cel Mare pe baza documentelor istorice, atît de lacunare — „istoria nu știe nimic sigur despre nașterea și vremea copilăriei marelui Ștefan" (p. 155) — și a cîntecului bătrînesc *Trei crai*.

Nu pot fi trecute cu vederea contribuțiile deosebit de însemnate la cercetarea unora din problemele cunoscutei balade *Miorița*. Demonstrația cu privire la originea musceleană a variantei Russo-Alecsandri este pe cît de convingătoare, pe atît de importantă pentru închiderea unui episod artificial creat la edificarea căruia a contribuit reaua credință, ignoranța sau falsa acribie, căutarea „autenticului" pînă în pînzele albe, cu orice preț.

Cunoscînd temeinic, foarte temeinic, terenul, cercetînd cîntecul bătrînesc vreme de trei decenii în desfășurarea lui încă vie, la curent cu tot ceea ce s-a scris și publicat în folcloristica noastră, atent la contribuțiile unor specialiști străini sau a unor școli folcloristice de peste hotare, Al. I. Amzulescu se dovedește și un împătimit al cercetării și cunoașterii documentului istoric, ale cărui detalii știe să le pună în valoare, să le utilizeze cu real folos. Cu un asemenea fundament documentar-științific, cu o metodologie în care precizia și amplitudinea analizei predomină, Al. I. Amzulescu reușește să aducă noi clarificări, cele mai multe de esență, în cercetarea cîntecului bătrînesc. Contribuția lui este determinantă, generoasă prin concluziile la care ajunge și prin perspectivele pe care le deschide continuării cercetărilor sau unor noi abordări a domeniului.

Avem, de aceea, în față, nu o culegere de studii, ci o lucrare unitară, de certă valoare științifică, ale cărei secvențe reușesc să ofere o imagine integrală asupra concepției și contribuției științifice a unuia dintre folcloriștii noștri cei mai autorizați. O carte în care unele dintre problemele fundamentale ale cîntecului nostru bătrînesc sînt discutate cu competență și înalt profesionalism. O carte pe care — lăudînd meritele editorului, ale inițiativei editoriale — am dori s-o știm cap de serie într-o viitoare, dar nu prea îndepărtată, acțiune de publicare a atîtora dintre studiile purtînd semnături de prestigiu și care, din păcate, stau încă răzlețite — și adesea uitate — în paginile publicațiilor noastre periodice.

Al. Dobre

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologic, I (A—C), „Colecția națională de folclor", București, Editura Academiei R. S. România, 1985, 399 p. ; *Lirică populară de dragoste*. Ediție îngrijită, bibliografie și index bibliografic de SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ. Prefață de SABINA ISPAS, București, Editura Minerva (Seria „Meșterul Manole"), 1985, 300 p.

Orice încercare de indexare și de tipologizare a produselor folclorice — fie ele literare, muzicale sau choreice — se izbește de dificultăți dintre cele mai mari, generate de natura specifică a creației populare care stă sub semnul perpetuei schimbări, al variației, al devenirii în decursul trecerii sale prin vreme și al adaptării la condițiile diferite de loc, ca o consecință

https://biblioteca-digitala.ro

a tensiunii ce se stabilește între creatorul (interpretul, performerul) bunului respectiv și colectivitatea (grupul, auditoriul) căruia îi aparține și căruia i se adresează. Cu atît mai grea se prezintă operația cînd e vorba de producțiile lirice populare, ale căror varietate, prolificitate și vigoare creatoare de-a lungul timpului pînă astăzi au reținut pe drept cuvînt atenția cercetătorilor.

Zis mai mult pentru sine, dar putîndu-se adresa și unor ascultători ocazionali ori unui destinatar precis, cîntecul liric se caracterizează printr-o extraordinară varietate tematică și motivică, diversitatea de ansamblu a categoriei fiind amplificată de posibilitățile de combinare, practic nelimitate, deși controlate de legi ferme, dar nu îndeajuns de bine cunoscute, a motivelor între ele.

Pentru a pune ordine în imensul material faptic cuprins în colecții și în arhivele institutelor specializate, cercetătorii de la I.C.E.D., cărora le-a revenit această amplă categorie a liricii orale românești, au delimitat, de la început, în interiorul ei, mai multe secțiuni tematice: lirica *de dragoste, de dor, de jale, socială și de cătănie, satirică și de joc, cu tematică actuală*. Această ultimă secțiune s-a detașat, ulterior, într-o (sub)categorie a liricii orale, formînd obiectul unui volum separat realizat de Nicoleta Coatu, *Lirica populară românească cu tematică actuală — clasificare tematică a variantelor motivice*, Edit. Minerva, 1984 (vezi recenzia noastră în „Revista de etnografie și folclor", tomul 30, nr. 2, 1985).

Volumul *Lirica de dragoste I* se înscrie ca un cap de serie, *Introducerea* semnată de Sabina Ispas și Doina Truță constituindu-se — prin abordarea problematicii generale a liricii populare — într-un fel de prefață pentru toate volumele care vor fi consacrate în continuare acestei categorii a literaturii orale.

Delimitarea, din ansamblul manifestărilor *poetice* populare, a acelora care se subsumează categoriei liricului și, în continuare, „decuparea", în interiorul acesteia, a celor 5 (6) grupări tematice amintite mai sus au ridicat în fața cercetătorilor dificultăți dintre cele mai mari. Chiar aplicarea, dintru început, la domeniul literaturii orale a conceptului de gen (liric) din estetica și teoria literaturii culte, „de autor" (Aristotel, Vico, Vianu, Papu etc.) nu pare a fi foarte convenabilă, arătîndu-se a fi chiar stînjenitoare atîta timp cît realitatea concretă a modului de existență a faptelor de folclor impune imediat necesitatea de a distinge între „formele de manifestare a «lirismului colectiv» [ca specii] «rituale și ceremoniale» cu funcționalitate și poziție aparte în sistemul oricărei culturi naționale", pe de o parte, și „accepția liricului ca atare în teoria folcloristică unde se are în vedere momentul dezvoltării lirismului individual, care marchează un «progres în diversificarea genului»" (p. 10—11), pe de altă parte. Astfel, urmînd criteriul funcțional care, se pare, primează în folclor, cercetătoarele nu au reținut, în corpusul lor, „textele lirice cu funcție strict ceremonială (de nuntă, funebre, de șezătoare etc.), precum și cîntecele de leagăn" (p. 18), dar au păstrat textele epico-lirice, considerate „categorie de interferență" (p. 19, nota 27), ceea ce arată — din nou — labilitatea conceptului de „gen" în folclor. O oarecare indecizie terminologică se simte și în enumerarea felurilor de texte acceptate în corpus: „Cîntece «propriu-zise», doine, cîntece haiducești, de cătănie, strigături, comenzi de joc, cîntece satirice, texte epico-lirice" (p. 18) din care s-ar putea deduce, de către un neinițiat, că — de pildă — cîntecele haiducești sau de cătănie sînt „specii" diferite de cîntecul «propriu-zis» și de doină (cînd, de fapt, sînt categorii tematice ale acestora), sau că — la fel — comenzile de joc nu ar fi și ele — structural și funcțional — tot strigături, că — în fine — *textele* epico-lirice nu se cîntă etc.

La rîndul său, operația de grupare a textelor în clasele tematice mai sus menționate nu a fost nici ea prea lesnicioasă, implicînd, ni se spune, „un oarecare coeficient de subiectivitate" datorită faptului că „textul liric este deseori plurisemantic și poate fi încadrat, uneori, în mai multe secțiuni tematice", convenindu-se — pentru a evita suprapunerile și repetările — „ca unul dintre sensuri să fie considerat predominant". Așa se explică separația liricii erotice de lirica de dor și de jale, teme care la nivelul textului concret se interferează și se suprapun adesea.

Dar chiar și după această separație tot a rămas în atenția celor două cercetătoare o uriașă cantitate de material concretizat în circa 150000 de fișe rezultate din parcurgerea a nu mai puțin de 559 de volume (colecții și antologii) din diferite biblioteci, 30000 de numere de fonogramă, 4000 de numere de magnetofon și 30000 de numere de informații din Arhiva I. C. E. D. Tot acest material este cuprins într-un *Index motivic și tipologic* alcătuit după criterii îndelung discutate și verificate pe materialul liric românesc existent.

Unitatea de bază a clasificării este *motivul*, pentru definirea căruia s-au depus, în timp, eforturi serioase, ajungîndu-se, pînă la urmă, la un consens (v. p. 20—21), după cum prin consens au fost stabilite și celelalte concepte operaționale *(tip motivic, variantă princeps* etc.).

„Indexul motivic și tipologic al poeziei lirice orale românești de dragoste", al cărui sumar general este prezentat la p. 70—81 (versiunea engleză, p. 82—92) propune o clasificare zecimală a motivelor din lirica erotică, în interiorul marilor teme, marcate cu o literă a alfabetului latin de la *A* la *Z*, fiind identificate subtipuri, marcate cu litera temei urmată de un

https://biblioteca-digitala.ro

indicativ numeric. Acest sistem de clasificare lasă deschisă posibilitatea plasării în schema imaginată a unor tipuri noi, pe care le pot, eventual, releva cercetările viitoare.

Volumul I acoperă temele A—C, respectiv *A 1—99 Generalităţi despre dragoste (Filozofie erotică), B 1—499 Dorinţe de dragoste, C 1—799 Îndemn, chemare, ademenire la dragoste, la aventură erotică, practici magice.* Sînt consemnate aici peste 1000 de motive lirice, ţinînd seama, în estimarea noastră, de faptul că nu toate „clasele" de 10 sînt complete, în timp ce uneori acelaşi motiv cunoaşte mai multe *variante* sau chiar *subvariante motivice*, precum — de exemplu — tipul A. 80 cu variantele A. 80. 1, 2, 3 şi subvarianta A. 80. 3.1. (p. 113—115).

Fiecare motiv este ilustrat prin varianta princeps, varianta cea mai completă sau care cuprinde în chip explicit cuvintele-cheie ale motivului, în continuare fiind consemnate toate variantele cunoscute ale acestuia, cu indicarea exactă a locului şi a anului culegerii şi a poziţiei motivului în textul (mai mare) din care face parte.

Operaţia atît de migăloasă a inventarierii, tipologizării şi indexării unui material atît de vast trebuie să fi fost însoţită, de la începutul ei, de întrebarea firească în legătură cu utilitatea demersului respectiv, dincolo — desigur — de ordonarea pe criterii unitare a unui „corpus" de o infinită varietate, ceea ce nu este, să recunoaştem, prea puţin, în fond. Elaborarea indexului a condus, pe lîngă realizarea acestui util şi inedit instrument de lucru, la unele concluzii teoretice cu valoare generală, cum ar fi definirea mai riguroasă a motivului sau afirmarea *unităţii culturale* „a creaţiei populare tradiţionale româneşti şi, implicit, a poporului care le-a produs şi le-a vehiculat", dovedită de „existenţa unor tipuri motivice specifice pentru întreaga arie a ţării noastre şi pentru ţinuturile învecinate în care sînt vorbitori de limbă română" (p. 25), ceea ce nu infirmă ideea specificului zonal (local) al unor motive, ca o expresie a unităţii în varietate a folclorului românesc. Datele cuprinse în indice constituie informaţii preţioase pentru studii ulterioare privind geneza şi circulaţia unor motive, pentru viitoare micromonografii tematice (motivice), pentru studii de istorie socială, etnopsihologie, poetică şi stilistică a textului folcloric etc.

Cît priveşte „manevrabilitatea" indexului, aceasta este uşurată de sistemul zecimal adoptat şi de explicitările de la începutul fiecărui capitol unde este dat, în esenţă, conţinutul motivului, uzîndu-se adesea chiar citatul folcloric, versurile sau cuvintele semnificative (de ex. *A 1—9, Perenitatea dragostei*, — apele s-or opri toate, dar dragostea nu se poate"; „— dragostea e de veci, cum o faci, aşa petreci").

Antologia *Lirică populară de dragoste* (Editura Minerva, 1985) „creşte" astfel direct din procesul elaborării acestui preţios instrument de lucru care este indicele motivic şi tipologic al liricii erotice româneşti, acoperind, cu cele 823 de texte integrale (de data aceasta), întreaga arie tematică (motivică) a secţiunii respective a liricii noastre populare.

Îmbinînd cu aleasă ştiinţă şi nedezminţit bun-gust criteriul autenticităţii cu acela ale calităţii artistice, antologia întocmită de Sabina Ispas şi Doina Truţă se înfăţişează ca un florilegiu al liricii româneşti de dragoste, oferind cititorului iubitor de poezie satisfacţii estetice superioare, iar cercetătorului — prilej de înnoite meditaţii asupra acestui sector reprezentativ şi emblematic, în ultimă instanţă, pentru întreaga lirică orală, pentru folclorul românesc în general, pentru întreaga noastră spiritualitate, încît putem spune, o dată cu eroul lui Marin Preda: „... dacă dragoste nu e, nimic nu e!"

Nicolae Constantinescu

NICOLAE DUNĂRE: *Broderia populară românească*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985, 134 p.

Etnologia ca ştiinţă umanistă a ajuns la deplina sa maturitate; o atestă calitatea de sinteză teoretică a lucrărilor care au văzut, în ultimii ani, lumina tiparului sau sînt în curs de elaborare. Literatura etnologică românească beneficiază recent de o valoroasă sinteză în domeniul artei populare: *Broderia populară românească*, semnată de prestigiosul specialist Nicolae Dunăre. Lucrarea organizează, sintetizează şi interpretează, sincronic şi diacronic, un bogat şi variat material privind broderia, important capitol al artei populare româneşti, componentă esenţială a culturii populare. Textul se structurează în patru mari capitole, divizate în subcapitole, comentariul ştiinţific în ansamblu fiind prezentat într-o viziune holistică, integratoare. În introducere autorul îşi defineşte poziţia teoretică şi-şi fixează cadrul general de informare.

De vechime milenară, apărută o dată cu îmbrăcămintea, broderia este o constantă în patrimoniul cultural românesc. Autorul întreprinde o incursiune, fără pretenţia de exhaustivitate, în depistarea izvoarelor, marcînd doar documentele de importanţă majoră în evoluţia

https://biblioteca-digitala.ro

broderiei populare românești : mărturii arheologice din epoca bronzului (figurinele de la Cîrna), broderia medievală produsă în atelierele mînăstirești, domnești sau în centre urbane, bogatele documente din colecțiile muzeale începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Fixîndu-și sursele de documentare, autorul remarcă multitudinea pieselor prezente în colecții, albume, cataloage, care formează un material extrem de util în reconstituirea unor arhetipuri. În domeniul cercetat se vehiculează doi termeni : „cusătură" și „broderie" ; pentru evitarea unor suprapuneri sau posibile confuzii, autorul fixează clar sfera lor noțională.

Capitolul al II-lea al lucrării aduce o largă deschidere în interpretarea materialului prin adîncirea a două direcții de cercetare : creațiile specifice vechii romanități orientale și evului mediu și broderiile populare tradiționale. Ecourile culturii și artei bizantine au menținut sub influența lor atît romanitatea sud-balcanică din sec. IV—VII, cît și lumea românească a evului mediu timpuriu și dezvoltat, sec. IX—XV. Autorul subliniază în continuare importanța pentru evoluția broderiei populare a reputatelor ateliere românești din Moldova (Dragomirna, Neamț, Putna, Sucevița), Muntenia și Oltenia (Curtea de Argeș, Hurez, Tismana, Bistrița), precum și a atelierelor de la curțile voievodale și cele ale breslelor din Transilvania. Broderia medievală românească, dovedind înalt rafinament și măiestrie tehnică, reprezintă o etapă importantă nu numai pentru cultura românească, ci și pentru marea zonă sud-europeană.

Pornind de la premisa științifică — verificată de complexitatea faptelor — că descifrarea conținutului obiectelor de artă populară se realizează numai prin corelarea componentelor dublei funcționalități, utilitatea și elementul artistic, autorul fixează categoria obiectelor în care se evidențiază broderia românească : piese de podoabă, de îmbrăcăminte și de uz casnic. Fiecare categorie este conturată conform specificului său. Piesele de podoabă sînt purtate pe cap, pe piept, la brîu și în mînă ; dintre piesele de îmbrăcăminte broderia este prezentă generos pe cămașa femeiască și bărbătească, pe suman, glugă și alte piese de pănură, pe cojoace, pieptare. Piesele de uz casnic, cuprinzînd categoria țesăturilor pentru decorarea locuinței, au cîmpuri de broderie mai reduse : prosoape, tindeie de perete, fețe de masă, perdele, cearceafuri. Prin broderie, esteticul, atribut al acestor obiecte de artă populară, este sincretic funcției utilitare.

Capitolul al III-lea al lucrării este cel mai concentrat în informații, realizîndu-se o riguroasă analiză de structură. Un amplu subcapitol este afectat cîmpurilor ornamentale ale fiecărei categorii menționate. Talentul, inventivitatea, spontaneitatea unui popor se materializează în diferențierea morfologică a cîmpurilor ornamentale : gama motivelor la un moment dat este aceeași, actul creației apărînd în momentul compoziției. Analiza cîmpurilor ornamentale reflectă atît specificul zonal, cît și cel etnic în evoluția istorică. Aceasta se realizează corelat cu funcționalitatea și materialul (pînză, pănură, blană, piele) pe care se execută partea artistică a piesei. Comentariul referitor la cămașă este cel mai amplu și conturează o realitate etnografică diversificată. Interpretarea materialului depășește analiza factologică, nuanțîndu-se valoarea de comunicare printr-un limbaj specific cu valori sociale, etice, estetice.

Element de bază al structurii compoziționale, ornamentul în broderia populară este prezentat din punct de vedere clasic, al criteriului morfologic, descifrîndu-se simbolismul unei mari varietăți de motive, minuțios descrise într-o bogată paletă terminologică. Cromatica, capitol definitoriu pentru conturarea specificului broderiei românești, reflectă concepția estetică a poporului nostru, fiind prezentată de autor în dublă perspectivă : diacronică, pe axa evoluției istorice, și sincronică, prin marcarea diferențierilor zonale.

Capitolele prezentate se realizează în perspectiva clasică de ordonare și interpretare a materialului pe elemente de bază ale structurii ; în capitolul final *Sinteze etnografice și artistice* — după cum arată și titlul — autorul concentrează o serie de observații de rafinată esențialitate. Broderia populară apare în complexitatea mesajelor ei de ordin mitologic, social și artistic, autorul insistînd asupra mutațiilor intervenite în continuitatea existenței sale istorice. Așa cum o reflectă întreg conținutul lucrării, broderia populară românească oferă o configurație proprie, cu elemente specifice, individualizîndu-se prin trăsături pregnante ce-i conferă valoare și originalitate. Cum poporul este făuritorul tradiției, fiecare etapă este caracterizată prin realități corespunzătoare dezvoltării cultural-istorice. Pe această filieră autorul menționează rolul artizanatului în creația plastică populară contemporană. În acest sens considerăm că lucrarea ar fi avut de cîștigat dacă, dincolo de incontestabila ei valoare documentară și teoretică, ar fi accentuat latura aplicativă, acordînd mai mult spațiu pentru creațiile plastice contemporane, în care broderia ocupă un loc central. Dar, după cum afirmă T. Vianu — de altfel citat și în alte lucrări etnografice — important rămîne faptul nu de a da formule definitive, ci impulsuri spre cunoaștere.

Textul lucrării este însoțit de o bogată și bine selectată ilustrație, ce contribuie substanțial la conturarea cotei sale valorice. Cele 359 de titluri din literatura românească și străină, din variate domenii științifice, certifică soliditatea informării și valabilitatea comentariului științific.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin lucrarea *Broderia populară românească* literatura etnologică se îmbogățește cu o demonstrație bine dirijată științific privind spiritul de creativitate a poporului nostru, originalitatea canoanelor sale estetice într-un domeniu important al artei populare românești.

Germina Comanici

GH. DUMITRU-MAICAN, *Muzeul viticulturii și pomiculturii din România.* Prefață [de] Vasile Novac, București, Editura Sport-Turism, 1983

Celui de „al treilea muzeu de reprezentare și importanță națională", *Muzeul viticulturii și pomiculturii din România*, amplasat la Goleşti — Argeș, într-o bogată zonă viticolă și pomicolă, i s-a consacrat recent un excepțional album, care prezintă multiplu, prin text și ilustrația fotografică, această instituție muzeistică înființată în anul 1966. Lucrarea constituie rodul colaborării strînse dintre prof. dr. Vasile Novac, directorul Complexului muzeal din Goleşti — Argeș, și Gh. Dumitru-Maican, scriitor și experimentat fotograf.

Albumul se deschide cu *Prefața* — o autentică micromonografie — semnată de Vasile Novac. Adînc cunoscător al celor două străvechi ocupații, autorul evocă, pe baza unei întinse documentații, momentele principale din istoria viticulturii și pomiculturii în România, din epoca dacilor și pînă la cea contemporană, subliniind pregnant semnificația lor economică în existența noastră.

În continuare, V. Novac, referindu-se la structura organizatorică a instituției, concepută într-un spirit științific modern, relevă cele „două mari sectoare" ale muzeului: „I. Un sector în aer liber, care înfățișează civilizația țărănească de la mijlocul veacului al XIX-lea din principalele zone viticole și pomicole ale țării. II. Sectorul pavilionar, menit să prezinte, prin obiecte autentice și elemente auxiliare specifice, istoria viticulturii și pomiculturii de pe teritoriul țării noastre din cele mai îndepărtate vremuri pînă în zilele noastre, incluzînd, evident, și perspectivele de dezvoltare ale celor două ocupații".

Ocupîndu-se amplu de sectorul în aer liber, cel mai complex și mai interesant, îi distinge, la rîndul său, două mari părți: „1. Gospodăriile din principalele zone viticole și pomicole ale țării" și „2. Construcțiile și adăposturile temporare" ridicate dincolo de vatra satului. Pentru ilustrarea acestor două mari categorii de construcții în aer liber s-a apreciat aducerea aici a 34 de gospodării specializate (18 viticole și 16 pomicole) și 1 han, precum și a 25 de pivnițe, 14 bordeie și 35 de adăposturi temporare și de pază din toate provinciile istorice ale țării.

Însă cele două ocupații străvechi și complexe au generat în cursul secolelor nu numai construcții cu funcții de o mare diversitate, ci și bogate și variate inventare de *instalații, unelte, vase* etc., care se găsesc sub o formă sau alta în muzeu. Valoarea deosebită a instituției, în contextul național și universal, e reliefată, în încheiere, prin aprecierile elogioase și la obiect ale sociologilor și etnologilor români și străini care au vizitat-o.

Ilustrația fotografică, semnată de Gh. Dumitru-Maican, se realizează printr-un număr impresionant de 133 de fotografii, dintre care 71 color și 62 alb-negru, de dimensiuni variate, luate atît de pe sol cît și din avion. Calitatea tehnică a hîrtiei și a reproducerilor e ireproșabilă.

O serie de fotografii, luate din avion, prezintă panoramic spațiul muzeului și apoi anumite secvențe din el. Fără să urmeze o ordine strict tematică, se reproduc imagini cu plantații întinse de viță de vie și pomi fructiferi, cu gospodării viticole și pomicole, avînd construcții speciale, ca: *Gospodăria viticolă (Ștefănești — Argeș), Gospodăria pomicolă din zona Buzău* etc. Din multitudinea construcțiilor specializate pentru prepararea produselor viticole și pomicole, artistul fotograf ne oferă reproduceri cu crame și poverne din zonele Argeș, Buzău, Gorj, Mehedinți etc. Pătrunzînd în interiorul lor, ni se dezvăluie, printr-o altă serie de imagini, vechi instalații pentru prepararea vinului și fabricarea țuicii, de o mare ingeniozitate: *lin pentru prepararea mustului (Drăgășani), teasc cu pene (Drăgășani), teasc cu șurub (Ștefănești — Argeș), cazan cu trei țevi (Dîmbovița)*. Un spațiu relativ întins ocupă uneltele și mijloacele de transport ale produselor viticole și pomicole: *chitonag pentru plantat via (Dobrogea), cosoare pentru tăiatul viei, butoi de vin (Gorj), năsilcă pentru transportul strugurilor (Dobrogea)*. În fine, prin 6 reproduceri ni se prezintă felurite tipuri de vase (căni, servicii de țuică) utilizate la consumarea vinului și țuicii.

Atent permanent față de reținerea obiectivelor sale pe peliculă, Gh. Dumitru-Maican s-a străduit să pună în lumină aspecte intime, dar interesante ale celor două ocupații, și anume: tehnicile multiple de înălțare a construcțiilor, de realizare a instalațiilor și de confecționare a uneltelor, precum și diversitatea valorilor artistice ale acestora. Lor le sînt rezervate nu-

https://biblioteca-digitala.ro

meroase fotografii cu detalii de închetura bîrnelor de la pereți, de pereți din piatră de rîu sau cu rînduri alternative de piatră de rîu și cărămizi legate cu mortar de var, de cosoroabe în arcade, de acoperișurile din șiță și șindrilă bătută cu cuie de lemn de la construcții din Muscel, Gorj, Mehedinți. Într-un alt set de imagini se insistă, uneori îndelung, asupra valorilor artistice ale construcțiilor și inventarului specializat, reproducîndu-se, în alb-negru și color, detalii de motive geometrice, florale și animaliere de pe fațade, stîlpi, cosoroabe, unelte etc., realizate prin cele mai diverse tehnici (dăltuire, cioplire, traforaj, stucatură).

Întocmit cu rigoare științifică și beneficiind de o realizare artistică deosebită, albumul, care pune în valoare, sub diferite unghiuri, *Muzeul viticulturii și pomiculturii din România*, satisface deopotrivă exigențele publicului larg, al vizitatorilor iscoditori și al cercetătorilor scrupuloși.

Mihail M. Robea

TRANDAFIR JURJOVAN, *Folclor muzical românesc din Ovcea (Rumunski muzički folklor Ovče/Rumanian musical folklore from Ovcea)*. Prefața: Dr. Radu Flora. Ovcea. Editor: Societatea cultural-artistică „Steaua", 1983. (VI + 446 p., dintre care 16 p. cu planșe)*

Un volum frumos tipărit ne dăruiește un mănunchi de 208 piese muzicale și instrumentale, prin strădaniile, mai mult decît lăudabile, ale lui Trandafir Jurjovan, redactor al emisiunilor muzicale românești de la Radio Novisad, pe departe cel mai bun cunoscător al folclorului românesc din Iugoslavia vecină și prietenă. *Studiul introductiv* (p. 1—42) este tradus în întregime în limba sîrbocroată (p. 43—72) și într-un rezumat în limba engleză (p. 73—75). După o *Bibliografie* (p. 77—79), urmează *Colecția de melodii*, orînduite pe genuri și în cuprinsul genurilor pe înrudiri melodice (p. 81—330), apoi *Colecția de texte* (p. 331—404), în aceeași ordine ca și exemplele muzicale, deși am fi fost mai cîștigați dacă autorul și-ar fi luat osteneala să le clasifice după cuprins. O seamă de anexe folositoare întregesc culegerea muzical-literară: *Scările cîntecelor* (p. 407—414), *Scările muzicii de joc* (p. 415—417), un *Glosar* (p. 418—423), *Indicele materialului pe categorii folclorice* (p. 424—428) și *Indice alfabetic al informatorilor*, cu numărul curent al pieselor culese de la fiecare în parte (p. 428). Planșele (p. 429—444) ne prezintă fotografia satului, portul, unele obiceiuri, scene din activitatea mișcării artistice de amatori, două diplome obținute (una la Gorizia — Italia, în 1980) și — lucru important — fotografiile informatorilor. Lucrarea se încheie cu o *Postfață* a autorului (p 445).

După cum subliniază prof. Radu Flora de la Universitatea din Belgrad, lucrarea de față „are o semnificație specială, mai întîi fiind aceasta p r i m a operă de felul acesta și, oricum, u n i c ă. Apoi, este o lucrare monografică vizînd o singură localitate și, în felul acesta, implică, oricum, o unitate intrinsecă (a contribuțiilor și realizărilor, indiferent de unele elemente alogene venite, în mod evident, de aiurea)". Este vorba de comuna Ovcea, aflată la 12 km de Belgrad, în „Rîul Panciovei", între Dunăre și Timiș.

Veche așezare sîrbească, menționată în documente din a doua jumătate a veacului al XVII-lea, Ovcea a avut mult de suferit din pricina războaielor purtate de oștile imperiale cu turcii, încît, în 1723 este menționată drept sat părăsit. Se crede că a început să fie repopulat în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, cu ciobani români din munții Transilvaniei și Banatului, cărora li s-au alăturat familii românești din Clec (Klek), strămutate aci în anul 1815, în urma politicii austriece de colonizare a ținutului cu populație germană; după înăbușirea răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan (1785), s-au așezat familii românești din Crișana, iar după revoluția din 1848 au venit alte familii românești, încît în anul 1880 comuna număra 1419 locuitori, toți români. Începînd din perioada interbelică și mai ales după eliberare, s-au stabilit aici o seamă de familii sîrbești. „Astăzi — scrie autorul — Ovcea numără 2550 locuitori, dintre care 1022 români, 1223 sîrbi și 305 alte naționalități (muntenegreni, macedoneni, albanezi, maghiari, germani, greci, romi)". Oameni harnici, ovcenii se ocupau într-o vreme cu pescuitul, vînatul, oieritul, creșteau porci, făceau împletituri din nuiele și confecționau rogojini, iar mai apoi, după ridicarea unui dig („dîlmă") de stăvilit apele cînd vin mari, s-au îndreptat înspre agricultură, îndeobște spre legumicultură și creșterea păsărilor. Produsele le-au desfăcut și le desfac în piețele Belgradului. După eliberare, îndeobște, bunăstarea economică a ovcenilor a crescut considerabil.

Ovcea se poate mîndri cu o bogată tradiție culturală. Școala primară funcționează din 1817; din 1935 a devenit „școală românească minoritară de stat, cu limba de predare română". În 1934 a luat ființă corul, la început bărbătesc, ca multe coruri sătești din Banatul vecin, precum și o echipă de călușari, care a funcționat pînă în 1960. După eliberare a luat ființă căminul cultural și în 1954 o orchestră de muzică populară. Un an mai tîrziu a fost întemeiată Societatea Cultural-Artistică „Steaua", în cadrul căreia se desfășoară o multi-

https://biblioteca-digitala.ro

laterală activitate, la care participă, alături de cor și de orchestră, soliști vocali și instrumentiști, o formație de dansuri populare, un grup vocal ș.a. Se participă la festivalurile și concursurile mișcării artistice de amatori iugoslave, precum și la festivaluri internaționale, se fac turnee în țară și în România.

Graiul românilor din localitate este socotit de către prof. Radu Flora eminamente ardelenesc-crișănesc, în lucrarea sa *Atlasul lingvistic al graiurilor românești din Banatul iugoslav (ALBI)*. După autorul acestui volum de față, care se bazează pe o succintă analiză privind fonetica, lexicul și morfologia graiului din Ovcea, acesta ar reprezenta de fapt „o îmbinare între unele caracteristici specifice bănățene cu altele ce ne indică prezența unei populații originare din ținutul Crișanei din R. S. România". Elementul crișănesc stăruie în port, în schimb folclorul muzical se află sub puternica înrîurire a Banatului.

Între anii 1963 și 1982, Trandafir Jurjovan a cules din Ovcea un bogat material folcloric, însumînd, între altele, 265 de melodii înregistrate pe bandă magnetică; 208 dintre acestea le-a ales pentru volumul de față. Le-a grupat în cinci capitole: 1. *Folclorul copiilor*; 2. *Folclorul obiceiurilor*; 3. *Cîntece epice (balade)*; 4. *Cîntece* și 5. *Melodii de joc*.

Folclorul copiilor cuprinde: numărători (formule de eliminare) și cîntece-formule oglindind reacțiile copilului față cu natura. Li se alătură un joc cu acțiune și creații ale adulților în atenția celor mici. Ritmic și melodic, repertoriul copiilor este același ca pretutindenea, prezentînd acea turburătoare unitate care nu cunoaște nici un fel de îngrădiri teritoriale, lingvistice sau rasiale, așa cum strălucit a demonstrat marele nostru Constantin Brăiloiu.

Din folclorul obiceiurilor este de reținut *Dodoloaia*, cum este numită aci — ca și pe unele meleaguri bănățene — *Paparuda*. Este ieșită din uz, păstrată doar în amintirea oamenilor. Melodia ei aparține copiilor, ca de altfel și urarea ritmată a *piițărăilor*, din cadrul sărbătorilor de iarnă.

Colindele, din cadrul acelorași sărbători, sînt întovărășite de bătaia *dubelor*: în timpul cîntatului, spune un informator, „dubașu ține tactu cu duba". Denumirile colindelor: „A păcu-

https://biblioteca-digitala.ro

rariului", „A cerbilor", „A pescarului" („Meșteri năvodari"), „la fată", „la june" ș.a., dezvăluie categoriile cărora le sînt adresate. Cetele de colindători, alcătuite din bărbați și flăcăi — femeile colindă doar „prin vecini", pe la neamuri și pe la prieteni — sînt primite și de populația sîrbească. Mai toate colindele sînt în sistemul ritmic numit de C. Brăiloiu „giusto silabic". Din punct de vedere tematic, atît muzical cît și literar, ele se încadrează organic în sînul colindelor noastre. Între colindele din Ovcea aflăm și „a lui Toma Alimosu", colindă-baladă nesemnalată în indexul tipologic întocmit de Monica Brătulescu *(Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-Solstice Songs)*, București, Editura Minerva, 1981). Se mai colindă încă cu *furca*, al cărei joc ritmat de clămpănitul „limbei", de zurgălăi și de tropotitul „țurcașului", se desfășoară pe melodia unui fluier. Obiceiul este pe cale de dispariție. Umblatul „cu steaua" nu se mai practică. Se mai cunosc însă cîntările acesteia, socotite de către „dubași" (cum sînt numiți, ca și prin părțile Hunedoarei, colindătorii) ca fiind „de copii". În ajun de Crăciun se mai fac mascați. Odinioară aceștia umblau în ajunul „Sfinților" (la 9 martie, „de mucenici"), ca să sperie șerpii din „ocoluri" și din grădini.

Cînd moare cineva „se trag zvonurile", adică clopotele. La „privege" se dă de pomană „cina mortului". Altădată după aceasta se practicau o seamă de jocuri specifice. Se bocește ca în toate ținuturile românești, iar cele șapte bocete ale colecției, amănunțit puse pe note muzicale, vădesc caracterul improvizatoric, atît poetic cît și muzical, al genului, aidoma ca în multe alte ținuturi românești. Cantorul cîntă *predica*, un *verș*, cum i se spune pe alocuri la noi, melodie semicultă căreia îi compune poezii de circumstanță. Orchestra cîntă spre cimitir, la înmormîntarea celor tineri, cîntarea „de pitrecut". Exemplul este o frumoasă doină propriu-zisă, cîntată din vioară. Aceeași melodie se cîntă, după datină, la cimitir, înainte de a porni prin sat cu „cematul", invitația protocolară la nuntă. Altădată, la „cram" (hram) se făcea „joc de pomană" pentru tinerii decedați în decursul anului.

Din bogatul și variatul repertoriu al nunții, colecția cuprinde cîteva interesante melodii instrumentale: „cînd pleacă tînăra", „a taițăilor" de la masa mare (o melodie ce aduce cu unele jocuri bărbătești din Transilvania), „d-a țucata", o variantă a periniței bănățene, jucată și pe uliță sub numele „Hora-n drum" și „Bimbieriu", joc de petrecere cîntat și cu vorbe, asemănător cu „Piperiul" din Banat. Cu vorbe sînt cîntate și cîntecele „Bate ceasu . . ." și clasicul „Ia-ți, mireasă, ziua bună", cîntate pe variante ale aceleiași melodii în ritm iambic. Li s-a alăturat de curînd o melodie mai nouă, cu același titlu: „Ia-ți, mireasă, ziua bună", adusă de lăutarii din România, poftiți la nunțile ovcenilor. Este varianta unui foarte răspîndit cîntec de nuntă, cu aceleași versuri, mai ales în Oltenia și în Muntenia. Ca mai pretutindeni, mireasa este jucată „pe bani", aici pe o melodie oarecare de „ardeleană ca-n Banat". Un cîntec propriu-zis, ritualizat, se cîntă la învelitul miresei: „Mamă, uritul mă cere". Marșurile de nuntă provin, după autor, „din afara repertoriului originar folcloric, vădindu-se drept fragmente de cîntece de proveniență cultă, dintre care unele (ex. 64) posibil create pentru mediul ostășesc". La masa mare a nunților din Ovcea — fapt remarcabil — se cîntă și balade: „d-a lui Ienășel", „d-a lui Mîrza" ș.a.

„D-alea din bătrînețe", cum sînt numite cîntecele bătrînești (baladele), sînt bine reprezentate în folclorul din Ovcea, Pe cele mai multe, Trandafir Jurjovan le-a cules de la neprofesioniști, dovadă a vitalității lor pînă în zilele noastre. Se cîntă la petreceri, mai ales la masa mare a nunților, „către miezu nopții", de către „lautaș" sau vreun nuntaș, bărbat ori femeie. Autorul subliniază un fapt demn de relevat, și anume „prezența masivă a acestor cîntece în repertoriul femeilor". În volum se află cu totul 37 de balade, dintre care una instrumentală (are însă și varianta ei vocală). Unele din ele sînt de relativ largă răspîndire, ca de pildă: *Miorița, Corbea („Mîrza"), Ilincuța Șandrului („Lina"), Șarpele, Iovan Iorgovan* (contaminată, ca în Banat, cu *Trei fete surori*), *Vălean* ș.a. Însemnez prezența unei frumoase variante a unui cîntec bătrînesc rar, despre naufragiul corăbiei, întîlnit mai ales la populația românească din Iugoslavia, numit de Al. I. Amzulescu, în indicele său tipologic, *Dăscal-Păscal*. În Ovcea i se spune *Șaica* (după DEX: „Ambarcație fluvială mică, cu pînze, cu fundul plat, servind la transportul mărfurilor și al persoanelor"; în Banat 'șaică' înseamnă 'luntre', 'barcă'). Mănunchiul de balade din Ovcea, culese de Trandafir Jurjovan, au meritul să îmbogățească indicele tematic cu două tipuri noi: *A lu Costangin* (despre testamentul eroului aflat pe patul de moarte) și *A lu Pintea* (conflictul dintre stăpîn și Pintea-slugă, în urma căruia acesta din urmă ia calea haiduciei). O parte din balade sînt cîntate pe melodii cu caracter narativ, specifice „recitativului epic" românesc (C. Brăiloiu), altele pe melodii de cîntec propriu-zis sau chiar pe melodii de cîntec-romanță. (Epice sînt și romanțele de largă răspîndire *Elenuța cea frumoasă* („Colo-n vale lîngă moară") și *Titi și Elena*, pe care autorul le-a publicat într-o categorie aflată la finele cîntecelor propriu-zise, numită *Cîntecele semiculte.*) În fine, un text pastoral fragmentar, care s-ar putea să fie *Ciobanul, sora și zmeii (leii, turcii)*, este purtat de o minunată melodie de doină propriu-zisă, aidoma ca în părțile Năsăudului.

Prezența doinei propriu-zise în Ovcea, atît într-o variantă instrumentală cu caracter ritual-ceremonial (cîntată, cum am văzut, atît în cadrul ritualului funebru cît și a celui

https://biblioteca-digitala.ro

nupțial), precum și în varianta de cîntec epic pomenită mai sus, merită întreaga noastră atenție, cu atît mai mult cu cît această străveche cîntare a poporului nostru este extrem de rară în ținuturile românești învecinate.

Cîntecele propriu-zise și jocurile sînt, ca pretutindeni, categoriile folclorice cele mai bogate, mai vii și mai viabile. Structurile lor muzicale, destul de felurite, reflectă obîrșia diferită a ovcenilor. Cîntecele din trei rînduri melodice și chiar cele din patru rînduri melodice sînt în general rare. Precumpănesc formele mai ample, vădind dorința plăsmuirii unor forme dezvoltate, prin repetarea unora din rîndurile melodice și totodată preferința înveșmîntării lor într-o bogată ornamentație, oarecum ca în cîntecele de azi ale Banatului. De graiul muzical bănățean amintesc, de asemenea, cezura după al doilea rînd melodic și structurile modale, inclusiv scara cromatică de *mi* sau de *re* cu *sol diez*, aceasta din urmă cu cadență finală pe treapta a doua. Și numele unor dansuri mai deosebite, ca de pildă *Axionul*, *Hora la axion*, *Cărăbășește* (adică cîmpoierește), *Duba*, *Poșovaica* și *Cîrligu* amintesc de Banatul învecinat.

Colecția *Folclor muzical românesc din Ovcea* a inimosului folclorist Trandafir Jurjovan dovedește gust și pricepere în alegerea pieselor, pe care ni le-a dăruit în notații muzicale amănunțite, cu indicarea conștiincioasă a multiplelor variații survenite în decursul cîntatului, prezentate și explicate de un competent studiu introductiv. Îi sîntem recunoscători.

---

* Fotografia copertei: Dan Alexandru.

Tiberiu Alexandru

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Lectura textului folcloric*, București, Editura Minerva, 1986, 236 p.

Cartea lui N. Constantinescu se înscrie în seria bogată a lucrărilor de sinteză, preponderente în dezvoltarea folcloristicii românești din ultimele decenii, cu intenția de a introduce, în aceste coordonate, o perspectivă nouă, fundamentată pe interpretarea faptelor de folclor (literar) prin prisma teoriilor moderne ale textului.

Autorul pornește de la premisa că, deși aceleași „pînă la un punct, problemele textului folcloric nu se pot confunda cu cele ale textului cult datorită apartenenței lor la două serii culturale distincte", raportul „vizibil" dintre ele fiind unul de diferențiere (p. 7). Suportul diferențierilor este explicat prin apartenența culturii populare la tipul de cultură „puternic semiotizată" (cf. Lotman), de aici decurgînd trăsăturile distinctive ale folclorului. Sînt dezvoltate în acest sens comentarii despre oralitate, anonimat, caracterul colectiv, sincretism, tradiționalitate — rezultatul fiind nu introducerea unor considerații noi în contextul acestor probleme, ci însușirea unor puncte de vedere în raport cu controversele care au caracterizat dezbaterea lor. Opțiunea fundamentală este considerarea oralității ca particularitate de „cea mai mare însemnătate", care determină autoritar toate celelalte particularități. Deși temeinic motivată, această opțiune implică totuși unele riscuri, determinate de absolutizarea ierarhiei și de supraevaluarea efectului determinant. Însuși autorul observă că oralitatea nu este la fel de relevantă (deci operantă) pentru toate tipurile de manifestări folclorice (muzică, dans) și, am adăuga noi, cu atît mai puțin pentru „artele populare" aparținînd culturii materiale (unde tradiționalitatea, caracterul colectiv, chiar anonimatul și anumite forme de sincretism funcționează însă). Nu aderăm, de exemplu, la ideea că anonimatul este, în esență, rezultatul uitării numelor autorilor „diferitelor bunuri folclorice" datorat transmiterii prin viu grai sau la considerarea caracterului colectiv ca simplă consecință a oralității, marcată, în principal, prin „contribuția succesivă a mai multor creatori"; nici sincretismul nu poate fi considerat ca atribut al oralității, de vreme ce este caracteristic și unor forme de artă academică (liedul, opera, filmul etc.), care nu stau sub semnul oralității.

Sînt semnificativ relevate însă consecințele pe care caracterul oral le are asupra relației text — melodie în condițiile manifestării sincretice, asupra statutului variantelor în raport cu caracterul formalizat al literaturii orale, asupra relației dintre text și „complexele culturale mai largi" care le integrează. Acest din urmă aspect este exemplificat prin abordarea relației text — ritual, susținută cu analize pertinente consacrate unor categorii ale poeziei obiceiurilor tradiționale, foarte bogate în sugestii originale. Se insistă mult asupra implicațiilor teoretice și metodologice derivate din acest complex de probleme. Este interesantă, de exemplu, ideea că interpretarea adecvată a poeziei rituale nu se poate realiza din perspectiva unei relații

https://biblioteca-digitala.ro

singulare cu un act concret de performare, fiind necesară „reconstituirea, din descrierile concrete ale diferitelor rituri a unui „scenariu" virtual, care să reţină datele esenţiale, definitorii ale manifestării la care se raportează textul poetic" (p. 30).

Întoarcerea la text fiind unul din principalele obiective declarate ale lucrării, autorul apelează, pentru definirea conceptului însuşi, la cele mai noi teorii ale textului, reţinînd criterii de delimitare şi sisteme de relaţii în acord sau prin opoziţie cu care va evalua conceptul de text folcloric. Faţă de marea controversă privind posibilitatea sau imposibilitatea izolării metodologice a textului poetic pentru a fi supus analizei prin propriile sale valori, N.C. aderă, într-o manieră categorică, la asumarea textului folcloric ca un concept integrator, raportat la „fenomenul folcloric în globalitatea lui" şi reproşează „opticii tradiţionale" limitarea la textul „efectiv" (= literar), observînd că, „deşi afirmată cu obstinaţie, natura contextuală a textului folcloric a fost şi este rareori luată în consideraţie, exegezele de folclor literar efectuîndu-se exclusiv pe texte „efective", despărţite arbitrar de componenta lor muzicală şi scoase impropriu din contextul lor de viaţă" (p. 60). Fără să fie însă rigid, se va declara de acord cu afirmaţia lui G. Călinescu că, „privite dinspre partea verbală, cîntecele populare sînt «poezii», pasibile de critica literară, suficiente în sine" (p. 125), sau cu opinia lui Gh. Vrabie că, ţinînd seama de natura artistică a folclorului, „metoda analizei literare" pare să fie cea mai adecvată obiectului dat (p. 80), constatînd, în alt context, că „nu există reţete universal valabile în abordarea şi decodarea textului folcloric" (p. 192).

Cu o acuitate deosebită sînt comentate multiplele implicaţii teoretice şi metodologice derivate din existenţa folclorului prin variante (ca text poetic putînd fi considerate o variantă, un grup de variante, toate variantele cunoscute ale unei teme, întreg folclorul unui popor), din gradul ridicat al „indicelui de intertextualitate", determinat de natura socială şi caracterul formalizat al creaţiilor populare (judecarea izolată a unui text, fără raportarea lui la ansamblul căruia îi aparţine, nu poate duce decît la rezultate parţiale, dacă nu chiar false, impunîndu-se investigarea lui în corelaţie cu alte texte aparţinînd aceleiaşi categorii, cu texte din categorii învecinate, cu ansamblul producţiilor orale chiar — p. 62) sau din problema „autenticităţii" textului folcloric, nu numai în raport cu faptul „înregistrat", ci chiar la nivelul realizării concrete. Se remarcă, în acest context, că principiile şi criteriile autenticităţii, normele culegerii şi transcrierii ştiinţifice sînt „cîştiguri sigure ale folcloristicii", dar că „textul folcloric autentic rămîne un deziderat" (p. 68). Este de reţinut şi afirmaţia că, indiferent de mijloacele prin care se face „translaţia" din realitatea existenţei sale obişnuite la nivelul faptului înregistrat, „textul folcloric viu nu suferă, modul lui propriu de existenţă nu-i este afectat, trăsăturile lui definitorii nu-i sînt anulate". Aş adăuga că nici izolarea metodologică a textului literar nu impietează asupra complexului sincretic care îl integrează şi nici nu eludează considerarea teoretică a acestui complex în actul critic.

Conceptul de *lectură* este definit, în schimb, prin raportare aproape exclusivă la texte aparţinînd literaturii scrise, dar remarcabil lărgit în capitolul cel mai substanţial al cărţii, sugestiv intitulat *Finalitate şi diversitate în interpretarea folclorului*.

Se face, în acest capitol, o legitimă disociere între lectura „din interior", ca fenomen propriu mediilor folclorice înseşi, şi lectura din „afară", diferenţiată în funcţie de atitudinea şi interesul lectorului. Sînt definite astfel două modalităţi de receptare a textului folcloric: una primordială, aparţinînd sistemului însuşi şi realizată din interiorul lui, cealaltă derivată dintr-o conştiinţă cărturărească, exterioară sistemului, dar care năzuieşte, sau cel puţin pretinde, să descifreze sistemul. Prin analize detaliate, autorul identifică tipuri diferenţiate de lectură în cadrul fiecărei modalităţi de receptare.

Lectura „din interior" este considerată preferenţial prin „actul performării", diferenţierile tipologice fiind determinate de personalitatea interpreţilor (aceleaşi elemente „lexicale", uneori în limitele aceleiaşi „gramatici" ... sînt lecturate altfel de cîntăreţi aparţinînd unor epoci şi realităţi diferite — p. 101), de legi proprii categoriilor folclorice care impun factorul de selectare şi ordonare materialului poetic sau de tendinţa povestitorilor de a comenta propriile ziceri în comportamentul categoriilor narative. Mult mai puţin este abordat însă conceptul de lectură din perspectiva „ascultătorului", din cauză că datele oferite de cercetarea nemijlocită nu oferă suficiente premise pentru un demers de acest gen.

Lectura efectuată „din afară" este şi ea diferenţiată în funcţie de calitatea şi atitudinea lectorului, considerîndu-se, în primul rînd, un tip de lectură „ca exegeză şi ca apreciere a textului folcloric", tip el însuşi polarizat prin acceptarea textului ca un produs literar pur şi simplu (model G. Călinescu) sau prin „asumarea codului, legităţilor, particularităţilor faptului literar folcloric izvorîte din modul său propriu de existenţă" (p. 123), ceea ce corespunde unei atitudini ştiinţifice mai riguroase. Nu fără rezerve, este apreciat ca o modalitate de „lectură" însuşi felul în care textul folcloric şi cultura populară în genere au fost integrate în creaţia originală a scriitorilor, aspect ilustrat prin ample analize dedicate, îndeosebi, literaturii contemporane.

Nu numai lărgirea considerabilă a conceptului de lectură, ci şi demonstraţiile analitice suscită numeroase întrebări. În analiza unor basme din „Antologia ..." lui Ov. Birlea, se

https://biblioteca-digitala.ro

remarcă tendința, frecventă la unii povestitori, de a „glosa" cuvinte sau termeni pentru a se face înțeleși de către culegători, resimțiți ca „out-siders" (p. 115); autorul nu are însă cum controla dacă acest procedeu este la fel de frecvent în absența celor din afara grupului normal de ascultători, pentru a putea fi considerat ca o caracteristică a stilului lecturii „din interior". Ne întrebăm, de asemenea, dacă patru texte, „arbitrar" selectate, sînt suficiente pentru a demonstra o „nediferențiere totală" din punct de vedere funcțional și structural (p. 86), în intenția de a demonstra că mijloacele de expresie și sistemul de versificație pot oferi „indicii în favoarea unei clasificări mai obiective a faptelor de folclor literar" (p. 93). Nu este locul aici pentru o confruntare detaliată; aș observa însă că nici conceptul de „funcție" nu poate fi redus la un rost general practic (aplicat însuși cîntecului liric), și nici conceptul de „structură" nu poate fi redus la modul de organizare a textului poetic. Însuși tabelul pe baza căruia autorul își construiește demonstrația (p. 85) relevă un statut funcțional-structural diferențiat, care depășește cu mult intențiile limitative menționate mai sus. După cum este greu de acceptat că regimul verbelor, de exemplu imperativul-poruncă în descîntece, ar avea un rol diferențiator în sine, din moment ce îl întîlnim frecvent și în cîntecul liric. Diferențierea categorială este marcată, credem, nu prin regimul verbal (și în general expresiv) ca atare, ci prin modalitățile în care acesta se integrează (și adaptează) la strategia funcțională a fiecărei categorii. Astfel înțelese, nici orizontul tematic și nici sistemul mijloacelor de expresie nu pot fi excluse sau neglijate în definirea categoriilor folclorice.

Observațiile de mai sus nu au sensul unor obiecții, ci se înscriu în dezbaterea unui domeniu prin excelență controversat. Unul din meritele cărții lui N. Constantinescu îl reprezintă refuzul exclusivismului și etichetărilor categorice (prezente în multe alte lucrări de sinteză), deschiderea deci spre un dialog fertil, în care controversele cu greu vor putea fi eliminate, dar pot conduce spre o cunoaștere și înțelegere mai adecvată a obiectului.

Pavel Ruxăndoiu

https://biblioteca-digitala.ro

ȘEDINȚA PUBLICĂ DE COMUNICĂRI PE PROBLEME ACTUALE ALE FOLCLORISTICII ROMÂNEȘTI. Sub auspiciile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte a Academiei Republicii Socialiste România a avut loc, în ziua de 20 decembrie 1985, o dezbatere științifică cu tema *Instrumentele fundamentale de lucru în domeniul folcloristicii*. Lucrările reuniunii din sala Prezidiului Academiei au fost conduse de academicianul Alexandru Graur, președintele Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte.

Prima comunicare, cu titlul *Instrumentele de lucru și nivelul cercetării actuale*, a fost susținută de Iordan Datcu. Pornind de la o observație a regretatului folclorist Adrian Fochi, care sublinia în ultima sa carte că, din păcate, sîntem încă în stadiul de elaborare a instrumentelor de lucru, vorbitorul menționează : „iată că am recepționat semnalul de îngrijorare al său — și al altora — și ne-am adunat aici, sub oblăduirea Academiei, autoare a atîtor inițiative în direcția cercetării culturii populare în trecut și astăzi, pentru ca să discutăm această vitală problemă". În continuare, Iordan Datcu înfățișează, cu obiectivitate, o schiță a realizărilor obținute în domeniul folcloristicii contemporane ce a căpătat noi dimensiuni, cu toate minusurile din anumite laturi ale ei. Au fost citate ediții de opere, monografii, bibliografii, indici bibliografici și tematici, cataloage, volume de documente, atlase, dicționare. S-a subliniat rolul institutului de specialitate din București în vasta activitate de cercetare. În concluzie, Iordan Datcu a exprimat doleanța ca ritmul activității pe unele „șantiere" deschise să fie îmbunătățit, referindu-se îndeosebi la „Colecția națională de folclor". Ar fi de dorit să fie abordată editorial opera unor folcloriști precum S. Fl. Marian, T. Pamfile, Ion Pop Reteganul, Th. Speranția, să se realizeze monografii ale principalelor reviste de literatură populară.

Următoarea comunicare a aparținut lui Nicolae Constantinescu care a vorbit despre *Elaborarea instrumentelor și redefinirea conceptelor în folcloristica actuală*. S-a propus o tentantă clasificare a folcloristicii printre științele *nomotetice* cu consecințele teoretice ce decurg de aci. Crearea instrumentelor de lucru oferă prilejul fericit al deschiderii unor arii generalizatoare fertile.

Autorul comunicării abordează, pe baza unor achiziții metodologice moderne, problematica complexă a genurilor literare, cu referire specială la lirica populară tradițională și actuală. Nicolae Constantinescu și-a exprimat convingerea că „efortul de răspîndire a termenilor, de reformulare a conceptelor de bază, începînd (sau sfîrșind, poate) cu chiar conceptul de folclor este una din consecințele benefice ale elaborării instrumentelor de lucru ale folcloristicii românești".

Cercetătorul clujean Ioan Cuceu s-a ocupat, în continuare, de *Corpusul și tipologia obiceiurilor agrare*. El a pledat pentru o mai justă apreciere a acestei zone folclorice, care prin vechimea ei devine de o importanță deosebită în orice investigare a evoluției spiritualității românești. A făcut precizări originale în domeniul tipologiei riturilor agrare.

Alexandru Dobre a întreprins, în comunicarea sa, *Colecția națională de folclor*, o analiză pertinentă a celui mai important instrument de lucru, „visul de aur al folcloristicii noastre". El a scos în evidență faptul că „ideea alcătuirii unui corpus al folclorului românesc s-a născut, s-a cristalizat, a fost pregătită teoretic și practic sub cupola forului academic al țării. Academia a sprijinit și continuă să sprijine elaborarea și publicarea *Colecției naționale de folclor*". După ce face un istoric al ideii și expune sintetic „baza documentară" a „Colecției naționale de folclor", Alexandru Dobre se oprește asupra volumelor publicate pînă acum, îndeosebi cele despre cîntecul bătrînesc de Alexandru I. Amzulescu și primul tom din lirica de dragoste datorat Sabinei Ispas și Doinei Truță. Concluzionînd, autorul comunicării a spus : „Alături de *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, vastă lucrare de explorare exhaustivă a „izvoarelor", oprită, din păcate, la un prim volum publicat și un al doilea aflat de multă vreme, de prea multă vreme, în manuscris, „Colecția națională de folclor" își îndeplinește cu prisosință menirea de a fi un cuprinzător tezaur sistematic și un adevărat instrument științific de lucru, o platformă științifică superioară pentru stăpînirea metodică și sigură a uriașului material al variantelor".

Ultima comunicare, intitulată *Pragul sintezei*, a aparținut lui I. Oprișan. Autorul a expus pe lîngă realizări și o serie de neajunsuri ale activității folcloriștilor. Realizarea instrumentelor de lucru, atît de necesare sintezelor, e departe de a fi finalizată : „fiecare cercetător trebuie să-și alcătuiască — acum ca și altădată —, în mod privat, uneltele de acces spre concluzii, să despoaie periodicele pentru a-și întocmi bibliografia, să încerce ordonarea tipo-

https://biblioteca-digitala.ro

logică a materialelor diverselor epoci (sau să recurgă la tipologii vechi, de mult depășite), să meargă la manuscrisele încă nepublicate (dacă i se permite) și îndeosebi să întreprindă cercetări pe teren pentru a dispune de textele autentice de care are nevoie". Arhivele de folclor, create în cea mai mare parte în anii '50—'60, „cu o singură fericită excepție (Arhiva Folclorică a Moldovei și Bucovinei) nu corespund decît în parte stringențelor cercetărilor la zi" și nu sînt accesibile decît unui cerc îngust de cercetători. I. Oprișan a formulat, în încheierea comunicării sale, cu accentuate note critice, cîteva măsuri menite a stimula activitatea în acest domeniu : 1) reînființarea Comisiei de Folclor a Academiei ; 2) o frecvență mai mare a sesiunilor și dezbaterilor de specialitate ; 3) crearea unei Asociații a Folcloriștilor Români ; 4) înființarea unei bănci de date informaționale sub egida Academiei ; 5) reluarea colecției „Din viața poporului român" ; 6) înființarea unui premiu anual „Simeon Florea Marian".

Toate comunicările și propunerile avansate au stîrnit un viu interes în rîndurile numeroasei asistențe. Menționăm prezența în sală a profesorului Jean Livescu, membru corespondent al Academiei R. S. România, a unor cunoscuți specialiști precum prof. Mihai Pop, Gheorghe Vrabie, Romulus Vulcănescu, Tatiana Gălușcă, Viorica Nișcov ș.a. La discuții au luat parte reputați folcloriști : I. C. Chițimia, Emilia Comișel, Pavel Țugui, Cristea Sandu Timoc.

Sesiunea s-a înscris ca una din acțiunile de referință în domeniul cercetării literaturii populare, prin bilanțul realist întreprins, dar mai ales prin deschiderile noi pe care le-a oferit specialiștilor. *(Stancu Ilin)*

SEMICENTENARUL MUZEULUI SATULUI. Cel mai popular muzeu al țării, cel mai cunoscut de către toți străinii ce ne trec pragul, a împlinit cincizeci de ani. Evenimentul a fost sărbătorit de-a lungul unei săptămîni (12—18 mai), marcat de întîlniri cu oameni de cultură, știință și artă care au contribuit direct sau au participat la deschiderea muzeului în 1936, de vernisajul unei emoționante expoziții dedicate celor cincizeci de ani de viață, de spectacole folclorice și de o amplă sesiune de comunicări la care au participat etnografi și muzeografi din toată țara. Salutul cald al participanților la campaniile monografice de acum mai bine de cinci decenii a dat viață năzuințelor științifice ale tinerilor de atunci care și-au închinat munca afirmării spiritualității românești. Muzeul Satului, cel de azi, este rezultatul strădaniilor depuse de cercetătorii de diferite specialități, de la sociologi și istorici la arhitecți, medici și agronomi, și de studenții lucrînd împreună în echipele organizate de seminarul de sociologie condus de profesorul Dimitrie Gusti de la Universitatea din București. Semnificația Muzeului Satului, locul lui în cultura românească au fost dintru început definite de cel care rostea cuvîntarea la inaugurarea din mai 1936 : „Muzeul Satului este în stare să oglindească, mai bine decît orice altceva, bogăția și varietatea de viață țărănească, ideile de atîtea ori adînci, de stil arhitectonic țărănesc, marea știință a adaptării la mediu și a prelucrării mediului, originalitatea în împodobire și siguranța instinctivă sau chibzuită a folosirii spațiului mai larg pentru oameni, vite și lucruri : arta și tehnica românească de la brazdă și dau mina" (Dimitrie Gusti). Uriașa experiență de simțire și cercetare românească a zecilor și sutelor de monografiști au strîns într-adevăr pe cele cîteva hectare de pe malul lacului Herăstrău din nordul Bucureștilor un neprețuit tezaur de tehnică, știință și artă românească, înfățișîndu-se vizitatorilor de azi ca un sat-sinteză în care este întruchipată spiritualitatea românească în formele ei nobile decurgînd din milenara istorie desfășurată pe pămînturile românești din Carpați, de la Dunăre și de la Marea Neagră. De atunci, din 1936, și pînă azi Muzeul Satului nu a încetat să se îmbogățească necontenit, două generații de cercetători învățînd nu numai să descopere satul românesc, ci să și organizeze cunoștințele și obiectele în lucrări și colecții sistematice fără de care o înțelegere cuprinzătoare a culturii românești nu este posibilă. Pentru orice trecător pe ulițele pline de farmec ale acestui sat din București apare limpede forța evocatoare a sutelor de construcții de toate felurile și a miilor de obiecte servind practicării îndeletnicirilor tradiționale ale satului românesc. Cu același prilej, de acum cincizeci de ani, Dimitrie Gusti spunea : „O viață de sute și poate de mii de ani ne pătrunde trecînd pe ulițele acestui sat ciudat, făcut din toate satele țării. Tot ce este mai „al nostru" vorbește din el cu un glas care nu se poate să nu zguduie chiar și pe cel mai nepăsător, pentru că este însuși glasul trecutului anonim și al Neamului românesc. Muzeul se transformă astfel într-o școală de cunoaștere și de iubire a satului și țăranului nostru". Lecția de înalt patriotism a Muzeului Satului se împletește cu demonstrația științifică a originalității uneia din cele mai interesante culturi populare de pe continentul european. Acest venerabil, acum, așezămînt de cultură nu este numai unul de conservare a valorilor spiritualității românești, ci și de cercetare a realității sociale a satului românesc aflat, potrivit cursului istoriei contemporane, într-un proces puternic de transformare și modernizare. Prin însăși existența sa, Muzeul Satului se constituie într-un

https://biblioteca-digitala.ro

document istoric și sociologic, termen de comparație fertil între un trecut mărturisind imens efort și zbucium și un viitor ce are obligația de a nu uita lecțiile unei istorii pline de învățăminte pe toate planurile vieții unui popor de mare vechime care a știut să-și fructifice bogățiile pământului său și să le convertească în valori ale spiritului.

În cuvîntarea de inaugurare din 1936 Dimitrie Gusti nu uita pe cei ce munciseră la realizarea muzeului : „Îngăduiți-mi, ca încheiere, să mulțumesc din inimă tuturor colaboratorilor mei care n-au pregetat să se mute de două luni pe toate drumurile țării sau pe acest șantier înverzit, și, îndeosebi, domnilor Victor Ion Popa și H. H. Stahl, care au fost de toate : arhitecți, desenatori, puitori în scenă, poeți, vătafi de lucrători și, cînd a trebuit, și salahori, ca să putem avea ceea ce ne luăm îndrăzneala să vă arătăm". În cele două luni de zile în care, de necrezut, s-au ridicat toate casele și acareturile Muzeului Satului, au lucrat pe acel șantier 130 de meșteri aduși din toate satele de unde veniseră casele și mai bine de 1 100 de lucrători (zidari, dulgheri, vopsitori etc.), totalizînd un număr de aproape 10 000 de zile de muncă, adică aproape 26 de ani ! O enormă concentrare de voință și inteligență tehnică românească încoronînd mai bine de un deceniu și jumătate de studii și cercetări pe teren. Muzeul Satului este și una din marile izbînzi ale științelor sociale românești, de atunci și de azi. Să nu uităm că pînă acum cîțiva ani, directorul acestui muzeu a fost Gh. Focșa, discipol și colaborator al profesorului Dimitrie Gusti : numeroși alți cunoscuți etnografi români au lucrat în echipele monografice interdisciplinare ale epocii.

Iată temeiurile profunde ale sărbătorii care a luminat în aceste zile Muzeul Satului din București, cel mai vechi muzeu de amploare în aer liber dedicat culturii populare din această parte a Europei, model recunoscut pentru atîtea alte muzee din țară și de peste hotare. Purtător al mesajului de știință și artă al poporului român în ipostazele sale tradiționale, el este în același timp expresia fidelă a spiritualității românești de totdeauna. *(Paul Petrescu)*

SIMPOZION PLURIDISCIPLINAR DE ETNOBOTANICĂ. În cadrul Comisiei de antropologie și etnologie a Academiei R. S. România, la 24 aprilie 1986 s-a desfășurat un *Simpozion pluridisciplinar de etnobotanică*, cu participarea a 32 de specialiști de la Academia R. S. România, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Muzeul Satului și de Artă Populară, Laboratorul de Antropologie, Institutul de Sănătate Publică, Societatea de Istoria Medicinii.

În *Cuvîntul de deschidere*, dr. Nicolae Dunăre arată că manifestarea se înscrie în seria dezbaterilor teoretice, metodologice și aplicative de antropologie, etnologie, etnomedicină, etnogeneză etc. Astfel, în programul acestui simpozion au fost înscrise : retrospectiva cercetărilor românești de etnobotanică, cercetarea convergențelor acestui domeniu cu etnomedicina, precum și tratarea, succesivă, a semnificațiilor etnolingvistice, folcloristice și mitologice ale patrimoniului botanic.

În comunicarea *Cercetări contemporane de etnobotanică* (N. Dunăre) s-au evidențiat rezultatele specifice ale impactului botanicii cu etnologia, aportul principalilor promotori ai domeniului (S. Fl. Marian, A. Gorovei, Al. Borza, I.-A. Candrea, E. Nyaradi, I. Claudian, Gr. Benetato, Gh. T. Kirileanu, Mircea Eliade, V. Butură, W. Truszkowski, C. Vázi, G. Rácz, J. Spielmann etc.), precum și contribuțiile științifice aplicative ale centrelor farmaceutice universitare.

În baza unor bogate surse bibliografice și arhivistice, dr. Gh. Brătescu relevă numeroasele convergențe dintre *Etnomedicină și etnobotanică.*

La capătul unei vaste clasificări a patrimoniului încorporat într-un dicționar botanic (Z. Panțu) de la începutul secolului, dr. Valeriu Rusu relevă o diversitate de *Semnificații etnolingvistice ale denumirilor etnobotanice* : caracterul covîrșitor daco-roman al fondului principal, cuantumul relațiilor cu alte etnii, frecvența și aria de răspîndire a unor semnificații social-umane și economice, straturile etimologice, bogăția creativității dialectale în domeniul etnobotanic, convergențe etnologice etc.

Elementele de etnobotanică în context premarital i-au oferit dr. Stanca Ciobanu posibilitatea unei tratări originale, prin prisma unui m o d e l intrafolcloric care îmbrățișează pragurile esențiale ale vieții omului în comunitate. Prin utilizarea metodelor dialectică, structuralistă și semiotică se angajează aportul celor mai variate genuri ale folclorului literar românesc în asociație cu o multitudine de rituri de trecere de factură străveche.

În sfîrșit, dr. A. Bucșan dezvăluie o seamă de *Corelații mitologice cu substrat etnobotanic* în folclorul coregrafic și în cel literar (legende).

La d i s c u ț i i, dr. Victor Săhleanu consideră că lucrările simpozionului converg cu acele lucrări de etnomedicină și antropologie românească și comparată care au scos în relief

https://biblioteca-digitala.ro

sincronia fenomenelor de civilizație și cultură, posibilitățile de istoricizare a faptelor etnomedicale, etnobotanice etc.

Paul Drogeanu apreciază rezultatele teoretice și metodologice la care au condus temele etnobotanice dezbătute în simpozion.

A. Nasta informează asupra unor constatări pe teren la aromâni, cu ajutorul cărora se relevă etapele în care vocabularul etnobotanic se caracteriza printr-o prezență covîrșitoare a termenilor botanici cu o etimologie latină.

Alex. Dobre apreciază că lucrările prezentate în simpozion și-au demonstrat pe deplin caracterul pluridisciplinar, iar succesiunea comunicărilor a exprimat o riguroasă ordine tematică.

N. Dunăre conchide că rezultatele cercetării etnobotanice contemporane converg cu faptele și interpretările încorporate în atlasele și dicționarele lingvistice, în monografiile etnologice regionale. Demersul etnobotanic — original și fundamentat în cazul fiecărei comunicări — a demonstrat caracterul predominant daco-roman al terminologiei etnobotanice, ponderea unor asemenea plante în desfășurarea riturilor de trecere familiale, de peste an. Aceste constatări, unanime în cadrul comunicărilor, aduc o remarcabilă întregire informativă și interpretativă datelor arheologice, istorice etc. și explică unitatea terminologiei etnobotanice din cuprinsul spațiului locuit de poporul român. *(Nicolae Dunăre)*

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul COLECȚIEI NAȚIONALE DE FOLCLOR, după cele două volume cuprinzînd sinteza poeziei epice (**Cîntecul epic eroic**, 1981 : **Balada familială**, 1983), o serie de volume vor alcătui secțiunea tipologică-motivică a textelor liricii populare românești. Aceste volume vor completa, prin conținutul lor, imaginea spiritualității românești cu unele din trăsăturile ei specifice cele mai intime, fenomenul liric fiind, încă și astăzi, deosebit de viu.

Marile secțiuni tematice care alcătuiesc seria acestor tipologii sînt : lirica *erotică* ; lirica de *dor și jale* ; lirica *socială și de cătănie* ; lirica *satirică și de joc*.

A apărut :

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**. Index motivic și tipologic. I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 399 p., 42 lei.

Volumul care deschide seria tipologiilor liricii a fost alcătuit pornind de la principii moderne de analiză și sistematizare a textului poetic tradițional. El conține primele trei capitole ale tipologiei liricii românești cu tematică erotică, un studiu introductiv și o bibliografie generală a izvoarelor. Capitolele din acest prim volum (A—C) tratează despre aspectul filozofic al eroticii (A 1—99), dorințele de dragoste, materializate în tulburătoare imagini poetice (B 1—499), și grupul tematic al motivelor care exprimă îndemnul, chemarea, ademenirea la dragoste și la aventură erotică, precum și împlinirea practicilor magice adecvate pentru atragerea unui partener (C 1—799).

Textele (motivele-tip), redate în volum ca paradigme (urmate, fiecare, de bibliografia lor exhaustivă), sînt selectate din cele mai reprezentative publicații și din Arhiva națională de folclor, acestea din urmă, în cea mai mare parte inedite. Ele alcătuiesc o imagine completă a respectivelor capitole tematice pentru întreg teritoriul românesc, fiecare fiind, în fapt, un specimen de micromonografie motivică.

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**. Index motivic și tipologic. II (D—H), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986, 669 p., 68 lei.

Volumul continuă seria tipologiilor liricii urmînd aceleași principii de analiză și sistematizare. Capitolele din acest volum tratează despre împliniri erotice (D 1—399), fizionomii : corelația frumos — urît — dragoste, preferințe, opțiuni, ideal de frumusețe, elogiul partenerului, apreciere, stimuli erotici, laudă de sine, orgoliu, vanitate (E 1—899), implicațiile iubirii, terapia contra efectelor nocive ale erosului (remedii, leacuri) (F 1—399), aventuri erotice (G 1 — 620), obstacole, interdicții (H 1—230).

A mai apărut :

ROMULUS VULCĂNESCU, **Mitologie română**, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 710 p., 67 lei.

Autorul, cunoscut pentru consecvența preocupărilor în domeniu, pune la dispoziția cititorului o amplă monografie alcătuită din trei părți, una teoretică și două sistematice (structura generativă și structura integrativă a mitologiei populare românești). Lucrarea se prezintă ca un *document istoric* care pledează pentru vechimea izvoarelor, caracterul general românesc, autenticitatea și originalitatea concepției și viziunii mitologice a poporului român.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice cuprinzînd întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi artei populare, a folcloristicii literare, etnomuzicologiei şi coregrafiei. La rubrica *Note şi recenzii* revista pune în discuţie probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

Revista de etnografie şi folclor reprezintă, faţă de publicaţiile anterioare, o treaptă superioară de afirmare a acestor discipline, prin sporul calitativ pe care-l aduce în ştiinţa şi cultura românească.

Străduindu-se să ofere rezultatul ultim al evoluţiei cercetărilor de specialitate din ţara noastră, **Revista de etnografie şi folclor**, spre a-şi asigura rolul de avangardă ştiinţifică, a fost totdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o predilecţie sau restricţie tematică anume, singurul criteriu consecvent urmărit fiind exprimarea adevărului şi a noului cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a afirmat ca una dintre cele mai reprezentative publicaţii de specialitate, rivalizînd cu succes cu publicaţiile de recunoscută tradiţie pe plan internaţional.

Urmărind claritatea ideilor şi a demonstraţiei, ca şi acurateţea ştiinţifică, **Revista de etnografie şi folclor** se adresează deopotrivă specialiştilor, români şi străini, tuturor celor interesaţi de studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercurilor celor mai largi de iubitori ai culturii şi artei noastre populare.

ISSN 0034—8198

Rev. etn. folc., tom 31, nr. 2, p. 97 — 210, Bucureşti, 1986

I. P. Informaţia c. 2493

43407

Lei 30.

https://biblioteca-digitala.ro